MARIN MINCU

opera literară a lui ION BARBU

*

cartea românească

ARGUMENT

Opera literară a lui Ion Barbu nu a putut fi publicată acum douăzeci de ani, cînd a fost susținută ca teză de doctorat, fiindcă cenzura nu accepta atunci asemenea abordări critice ; introducerea cîtorva fragmente, printre altele de aceeași orientare, în volumul *Critice II* (Cartea Românească, 1971), a dus la *interzicerea* mea ca critic pe perioada 1971—1975. Dar mai înainte de a mă opri asupra motivelor care au amînat publicarea tezei, aș vrea să evoc trei împrejurări ce m-au îndemnat s-o reiau acum în forma integrală...

*
* *

Cu cîțiva ani în urmă, la o întîlnire *Ion Barbu* de la cenaclul studențesc Tei, intervenția lui Mircea Cărtărescu m-a surprins, făcîndu-mă să reflectez ; în cursul discuțiilor iscate, în legătură cu modul de a-l aborda pe autorul *Jocului secund,* la un enunț al meu mai polemic, tînărul poet îmi răspundea cu unele idei din volumul *Texte comentate* (Albatros, 1975), fără să-și dea seama că acestea îmi aparțineau. Faptul că explicarea hermeneutică a lui Ion Barbu devenise așa repede un bun comun m-a bucurat, dar eu nu mai eram mulțumit de acea primă interpretare, considerînd-o prea „elementară". Modelul meu critic avansase (se „deplasase") între timp, în consens cu noile metode, astfel că îmi era dificil să mai fiu de acord cu sistemul de lectură propus în teza de doctorat, susținută în 1971 la universitatea din București. Aceasta reprezenta rezultatul unor pasionante

eforturi interpretative, aparținînd anilor înfrigurați de căutări ai studenției, unele fragmente fiind publicate (în „Amfiteatru", „Contemporanul", „Tomis") începînd din 1966. De fapt, teza de doctorat era practic încheiată în toamna lui 1969 cînd plecam în armată, astfel că la terminarea milităriei — în primăvara lui 1970 — trăgeam grăbit ultimele tușeuri bibliografice, înainte de a o prezenta la secretariatul Universității. În sfîrșit, *primul meu Barbu* însuma „metodologia" numai a acelor acumulări formative de pînă la vîrsta de 25 de ani. Desigur, oricare dintre ideile emise atunci poate apărea astăzi total învechită, dar acestea *mă exprimă,* în întregime, pentru etapa în care mă aflam în 1969 ; nu numai pe mine ca tînăr critic — îndrăznesc să generalizez — ci și o anumită critică din acea perioadă. Nu mă rușinez să recunosc că m-am format lent, avatarurile proprii reflectînd, în bună parte, chiar căutările impresioniste ale criticii noastre, proaspăt emancipate de sloganele realismului socialist.

*
* *

Și mai surprins am fost cînd, prin noiembrie 1984, după o altă *întîlnire* (de data aceasta la sediul Asociației Scriitorilor din București, cu ocazia discutării cărții lui Mandics György — *Ion Barbu „Gest închis"* în prima ședință a cercului interdisciplinar *Ion Barbu / Dan Barbilian),* matematicianul Solomon Marcus mi-a spus, printre altele, că, în nu știu ce împrejurare, Mandics (ca ultim exeget al lui Ion Barbu) ar fi afirmat că, între atîtea *lecturi* asupra lui Ion Barbu, îl preferă „...pe Marin Mincu, dar nu pe cel din *Eseul despre textualizare* din 1981, cum crede el, ci pe cel din teza de doctorat din 1971". M-am simțit oarecum lezat pentru ne-*recunoașterea,* tocmai din partea lui Mandics György (unul dintre cercetătorii cei mai avizați ai operei barbiliene) a *noului* Barbu (textualist și textualizant cu anticipație) pe care-l propuneam în cartea din 1981. Între prima lectură critică din 1969 și aceea din 1981 nu există nici o asemănare și, totuși, acestea sînt *complementare,* cum am mai spus-o, ceea ce, de altfel, va observa oricine va avea

răbdare să le citească atent. În treacăt fie zis, textualizarea și textualismul, re-descoperite atunci *tout court,* pornind de la metoda poetică a lui Ion Barbu, (dar inserate firesc într-o tendință culturală europeană mai largă), s-au constituit la noi, pe parcursul unui deceniu, într-o adevărată „tradiție", un *background* literar pentru ultima promoție, singura sincronă (fără nici un fel de complexe pentru prima dată) cu mersul poeziei continentale. Pentru a menține pariul cu mine însumi și cu Ion Barbu, care susține că „dacă o poezie admite o explicație, rațional admite o infinitate", ar fi normal să propun o *a treia* ipoteză de lectură. M-am lenevit, poate și pentru că nu am fost provocat de apariția unei *alte* interpretări critice, mai noi...

*
* *

A treia împrejurare se leagă de recitirea unei *Addenda corrige II* („Orizont" 25 decembrie 1980) primită de la Șerban Foarță ; „În iulie '69, cînd — după niște ani pregătitori — mă apucam să redactez *eseu*-mi *asupra poeziei lui Ion Barbu* cu un elan, un zel, o... inconștiență de care, astăzi, n-aș mai fi în stare —, nu cunoșteam, nici aveam *cum* cunoaște, lucrările pe aceeași temă ale lui Marin Mincu. Nu numai o benignă «superstiție», dar și o minimă «măsură de protecție» (obligația, dacă vreți, de-a ignora și pune, astfel, între paranteze cele ce, între timp, se vor mai fi fost scris despre Ion Barbu... delimitîndu-mi, dar, bibliografia...), m-au făcut — ele —, într-un fel, să nu-l citesc pe, între alții, amintitul critic (altminteri, unul dintre cei mai fervenți *barbiști*) decît *într-un tîrziu,* în '78 (și nici atunci cu cea mai mare luare aminte ; să-l răsfoiesc, adică, într-o doară — și nu fără o vagă senzație de *zu spät* —, pe coridorul unei biblioteci...), cînd cartea-mi, gata de prin '71 și remaniată, ulterior, doar în detalii, urma, *în fine,* a fi dată la tipar, pentru ca (re-)citindu-l (de plăcere, iar nu din datorie), să constat — numai acum, *în urmă* — că între noi este un ce comun, ambii vorbind de *hybris* la Ion Barbu (el, *à-propos* de *După melci* și *Riga Crypto...* ; eu, de aceleași

două, ca și, nu mai puțin, de William Wilson, cel din poema *Falduri,* și *Domnișoara Hus...*)

...S-o constat, nu *cu surprindere,* desigur, — dacă, în genere, premise similare duc la concluzii, cît de cît, aceleași —, dar cu un sentiment, oricum, de jenă că, necitîndu-l (într-o carte în care i-am citat pe nu știu cîți !), voi fi comis, fără să vreau, o injustiție. Căci, *typographiquement parlant,* întîietatea e a lui... ; fie și dacă,-n acel soi de absolut care e timpul redactării înseși, suntem sincroni și, mai cu seamă, — într-o privință, baremi, — de acord !" Mă iau după *dîra* încolăcitoare a acestui *hybris* „comun" care, cu indeterminări diferențiatoare, ne-a condus pe amîndoi (Șerban Foarță este în citadela timișoreană o redutabilă forță literară, dar ce spun ? — el e *sprinterul* cel mai eficace în marathon-ul barbian !) către aceleași intuiții în legătură cu... („constat", totuși, recitind *materia* că la pagina 74 din *Critice II,* 1971 ... există o trimitere și la hybris-ul *Domnișoarei Hus,* dar fac această constatare dintr-o pudoare, sau... o rigoare necesară, iar nu dintr-o pornire orgolioasă pe care am părăsit-o de mult și...) un obiect ce și-a substituit subiectul sau... *vicevercea.* Aflu astfel, — observ — prin tot felul de dîre, alunecări și piruetări insidioase, (cînd te străduiești să cauți, e foarte ușor să și găsești !) o justificare, iată, pentru un gest insolit : vreau să public *în sfîrșit,* în întregime, *această lucrare de tinerețe* în care am pus o *senzualitate* a lecturii, o *fervoare* a iubirii și o *bucurie* a inițierii pe care nu le-am mai atins apoi niciodată... (Reamintesc că unele fragmente din teză au apărut fie în presă, fie în volume și că lucrarea de doctorat, aflată la îndemîna publicului la B.C.S. din 1971, este citată de mai multe ori în cartea lui Mandics.)

*

* *

Cum se poate constata, cele trei instanțe (Cărtărescu, Mandics, Foarță), chemate involuntar să testimonieze implicarea „barbistă" a subsemnatului, se referă exclusiv la prima lectură critică oferită în teza de doctorat ; presupun că nu mai este necesar să adaug că *perspectiva inițiatică,* urmărită acolo, pornea de la sugestia călinesciană a *hermetismului de substanță.* Dacă e să adaug ceva, vreau să adaug totuși că, pînă la acea dată, deși existau, după cum se cunoaște, unele studii disparate în această direcție, nimeni nu a încercat să demonstreze, cu o asemenea angajare de mijloace critice, „programul inițiatic" al poeticii și al poeziei barbiene. Ba chiar, aș vrea să accentuez asupra faptului neimportant, desigur, că prima *construcție* asupra poeticității operei celui mai dificil poet român îmi aparține, și că am întîmpinat, în epocă, rezistența dîrză a unor critici, (de exemplu, Ov. S. Crohmălniceanu), care nu voiau aprioric să accepte *poeticitatea programatică* a operei literare a lui Ion Barbu. În altă ordine, deși Călinescu indică o direcție sigură în acest sens, îmi revendic „documentarea" misterică a „gnozei" barbiene, prin recursul explicit la sursele originare (*Corpus Hermeticum* și toată *materia...*), care au devenit apoi o mană cerească pentru unii comentatori, începînd cu Dorin Teodorescu. Aici, nu voi face altceva decît să mă repet, avizîndu-i din nou pe barbienii de ultimă oră, că nu identificarea și „reconstituirea" tuturor surselor („izvoarelor") contează în primul rînd, ci valorizarea acestora în *construcția unei posibile viziuni critice.* O primă „construcție", pe cît ne-a stat în putință, (cu mijloacele critice specifice acelei etape), este deci aceea *inițiatică.* N-aș fi recurs la „precizarea" aceasta, dacă n-aș fi primit în ultimul moment o carte a Ioanei Em. Petrescu (*Eminescu și mutațiile poeziei românești,* Dacia, 1989), în care, într-o notă de la capitolul „Ochian", dedicat lui I. Barbu, distinsa cercetătoare, după ce enumeră pe toții „barbiștii" tributari perspectivei „inițiatice", mă exclude ferm, expediindu-mă în tabăra „adversă" : „Dintre interpretările adverse acestui punct de vedere, singura care a dat naștere unei lucrări critice de valoare e cea textualistă, în Marin Mincu, *Ion Barbu — eseu despre textualizarea poetică,* Buc., 1981". Repet, perspectiva textualistă nu e „adversă" celei „inițiatice", ci doar complementară. Prin această schimbare de perspectivă (din 1981), am încercat o tentativă de autodepășire, (intrinsecă barbianismului), nu numai *sufletească,* ci și „tehnică", așa cum re-cunoștea leal Șerban Foarță

în articolul *Re-„purificarea" lui Ion Barbu* („Orizont", 51, 25 decembrie 1981).

*

* *

Este cazul să insist puțin asupra celor două motive ce au decis imposibilitatea publicării *Operei literare a lui Ion Barbu* la data elaborării acesteia (în 1970). Primul și cel mai important se leagă de cenzura ideologică a momentului : e vorba de *Weltanschauung*-ul esoteric al poeziei barbiene pe care l-am abordat curajos, fără a ține cont de restricțiile curente ale criticii „marxiste", din a cărei „perspectivă" — cum se cunoaște — am și fost aspru criticat în 1971, la apariția volumului *Critice II*, de S. Damian, Paul Georgescu, M. Petroveanu, Marian Popa etc. Chiar Ovid S. Crohmălniceanu (în referatul său extrem de judicios) considera „discutabilă" perspectiva mea de valorizare, deși găsea o justificare a „riscurilor" ce mi le „asumam" : „Aici ne aflăm pe terenul unei gîndiri mistico-religioase, ori că-i spunem *orfism* ori că o numim *inițiere* în misterele eleusine. Comentatorul își asumă însă deliberat riscurile unei asemenea terminologii, voind să se păstreze cît mai mult în planul mitologiei scriitorului". Se înțelege că tocmai „perspectiva inițiatică", pentru care am fost atacat violent în 1971, prin campania deschisă împotrivă-mi (pornindu-se în principal de la unele interpretări asupra lui Ion Barbu, desprinse de mine din teza de doctorat și publicate în *Critice II*) nu era admisă de critica oficială (și nici de cenzură), ceea ce explică taxarea imediată de către Paul Georgescu drept „irațional agresiv" și interzicerea absolută (după o asemenea drastică „demascare" ideologică) de a mai publica vreo carte de critică între 1971—1975. Nici intervențiile repetate ale lui Z. Stancu și nici cele ale aceluiași Ov. S. Crohmălniceanu la Direcția Culturii nu au reușit să-mi deblocheze cărțile de critică de la editurile Eminescu și Albatros, unde au zăcut timp de patru ani, apărînd apoi abia în 1975, cu ample croșetări și cu capitole impuse de Valeriu Rîpeanu și Vasile Nicolescu. De exemplu, scoaterea din cartea *Poezie și generație* a poetei Angela Marinescu și impunerea capitolului

reparator „Poezia civică" ; în ceea ce privește *Ion Barbu comentat* de la Albatros, mi-au fost pigulite bine vocabulele de coloratură „inițiatică", cartea neapărînd decît după ce am beneficiat de referatul favorabil al lui Ov. S. Crohmălniceanu. A decela fondul inițiatic al literaturii acum douăzeci de ani constituia o abatere gravă. În al doilea rînd, restituirea integrală a lucrării era frînată și de implicarea nu tocmai „fastă", în polemicile întreținute de Ion Barbu, a unora din personalitățile vieții noastre literare (precum Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Al. Rosetti, Eugen Jebeleanu etc), ceea ce nu convenea în context. O personalitate de talia lui Ion Barbu nu se manifesta deloc linear, fiind cu totul incomodă pentru contemporani și stîrnind reacții de inimiciție ce nu se vor stinge niciodată. Ar fi, însă, complet eronat să prelungim și astăzi „cenzura" asupra textelor polemistului, extraordinare prin ebuliția de idei și valoarea literară. Nimeni pînă la Ion Barbu și nici după el nu s-a situat la o asemenea înaltă cotă de conștientizare a actului literar. Experiența sa liminară este irepetabilă. E clar că în etapa în care mă aflam între 20 și 25 de ani cînd lucram la teză, nu puteam să fiu decît *de partea* lui Ion Barbu ! Dacă aș scrie teza astăzi, m-aș delimita esențial, după cum m-am delimitat deja în cartea apărută cu zece ani mai tîrziu (în 1981). Dar, dincolo de orice gen de cenzură, ce a oprit apariția la timp a *Operei literare a lui I. Barbu*, tocmai pentru a *documenta* distanța „metodologică" și „biologică", mi se pare necesar să public acum exact teza din 1970 ; numai luîndu-se în considerație substanța și structura „ermeneutică" a acestei abordări „de tinerețe", se va putea realiza o receptare mai adecvată a *lecturii textualiste/textualizante* propuse apoi în mod dialectic după ce fusese întreprinsă *prima interpretare analitic-descriptivă*. Cele două perspective se completează reciproc prin tentativa agonică de a surprinde în *actul critic* însuși procesul po(i)etic barbian ; e vorba de încercarea de a sugera pe viu multiplicitatea semiotică a demersurilor de lectură posibile instaurate prin construcția poetică, demersuri interdisciplinare ce-l obligă pe interpret la mo-

bilitatea acută a instrumentului critic. De aceea, pariul cu opera literară a lui Ion Barbu — așa cum am mai afirmat — rămîne în permanență deschis.

*
* *

Un tînăr critic și amic (Ioan Buduca) m-a consiliat amabil s-*o* rescriu ; nu mi s-a părut că ar fi aceasta o soluție salvatoare. Cum este cunoscut, orice text are un *timp* precis al scrierii (ca să nu zic al *scriiturii !)* și, în acest sens, nu există nici o posibilitate de eliminare a *acelui* cadru temporal. Mă refer la *acea* materialitate a scrisului care nu mai poate fi refăcută (sau simulată) prin nici un instrument, prin nici o „cerneală", nici măcar prin cerneala simpatică... Ceea ce am scris la vîrsta de douăzeci și cinci de ani aparține unei anumite poziții a mîinii (și a Subiectului !) pe care azi nu o mai pot obține cu oricît efort, sau cu oricîtă bunăvoință. Dacă aș scrie aceleași lucruri acum, după douăzeci de ani, este neîndoielnic că *le-aș scrie altfel,* în corelație strînsă cu *pulsiunile* scriiturii ce mă preocupă în momentul actual ; mi s-a îngroșat degetul cu care bat la mașină și mă ustură cînd lovesc clapele, ceea ce îmi cere o pauză de bătaie... de gînd...

*
* *

Îmi place s-o las „în forma ei nămoloasă" așa cum a fost scrisă atunci. De ce s-*o* schimb ? De ce să falsific inutil ? N-am făcut decît să elimin unele sintagme redundante (sigur că au mai rămas destule !), să redimensionez unele majuscule solemne, care mi s-au părut prea sclifosite în pretenția de a comunica Absolutul. E aproape înfim ! Continui să mă complac (deși timpul a tăvălugit totul) în acea *încredere naivă în cuvînt* pe care o aveam ; e ca și cum aș citi un *poem* ce trebuie să rămînă așa cum a fost turnat în tiparul lui gloduros din prima forjă ; orice altă strunjire sau înfrumusețare n-ar reuși decît să-i strice forma autentică.

*
* *

Metoda, (oricît de *nouă*), prin care te apropii de poezia lui Barbu, trebuie să fie conținută în *inter(text)stițiile* operei ; orice grilă, oricît de pretențioasă, aplicată forțat, din afara textului, ar fi o monstruozitate. Fiind poetul nostru cel mai *meta-,* este firesc să căutăm căile de acces chiar în metapo(i)etica dezvăluită de acesta, mai mult sau mai puțin explicit. Explorarea hermetismului fundamental trebuie să vizeze *mișcarea de profunzime a poeziei* și să nu se oprească la explicarea (de suprafață) a unor *scenarii misterice ;* o critică hermeneutică trebuie să fie o critică a profunzimilor.

*
* *

Decriptarea simbolurilor, desfășurarea hermeneutică a acestora are, însă, o limită. Există un moment cînd orice dezvăluire în plus dăunează din punct de vedere critic ; interpretarea hermetismului barbian m-a adus în situația de a mă autocenzura, cînd am intrat în zona unei posibile lecturi strict esoterice. Nu, mi-am spus, poezia rămîne mereu *dincoace* : aceasta trebuie investigată numai întrucît operația exegetică atinge sfera poeticului. (De aici recenzia în care respingeam în 1978 interpretarea „extrapoetică", propusă de Dorin Teodorescu, pe care o dau acum în *Addenda*). Nivelul de adîncime al abordării trebuie să se servească în exclusivitate de *mijloacele criticului,* chiar dacă, uneori, se recurge și la auxilii culturologice (matematica, filosofia, soteriologia etc.). Nota bene : pledez pentru o lectură *critică,* dar, în același timp nu sunt de acord cu impresionismul lax care își poate permite să afirme orice, în afara textului, cu motivația că vrea să campeze în afara oricărei metode. Critica fără metodă (fie aceasta și implicită) este un moft.

*
* *

În fața unui poet *interdisciplinar* precum Dan Barbilian/Ion Barbu există tentația facilă, mai ales în ultimul

timp, de a emula cu acesta în... interpretare ; esențial este să nu te lași furat de informație, depășind (sedus de tot felul de ipoteze) teritoriul poeziei și alunecînd către galimatiasul „cioclopedic". A putea să te păstrezi în *regimul sugestiei critice* ; după ce ai surprins *linia principală de orientare* a discursului, — romantismul de cunoaștere —, e suficient să te menții în perimetrul acestuia, căci, altfel, orice „elucidare" definitivă sărăcește poezia și o trădează...

*
* *

Aspirația către gnoză, iată *semnul* spre care tinde acest discurs poetic, reluat cu o ardoare surdă, de beduin amăgit de Fata morgana a deșertului... Viziunea gnostică a neoromanticului Ion Barbu îl apropie de marii gînditori ai secolului XX, care încearcă o rezolvare a naturii lor problematizante, refugiindu-se în gnoză și esoterism. Dar „mișcarea" gnosică, desfășurată în arcanele po(i)eticii barbiene, nu se orientează către acea închidere dogmatică, decăzută într-o perversiune cabalistică fără ieșire. Dacă ar fi așa, lectura unei asemenea poezii ar traumatiza *psyche*-ul. Cum spune însuși Barbu, nu ajunge ca poezia să fie „lirică" ; aceasta trebuie, înainte de toate, să se deschidă, vitală, către un *principiu eliberator*. Tocmai în căutarea dramatică a acestui principiu eliberator constă originalitatea poetului.

*
* *

Am fost favorizat de întîmplare : m-am oprit cu obstinație în „dificultatea" lui Ion Barbu exact la vîrsta cînd trebuia să optez. Aș fi putut, vai, să mă *opresc* în Minulescu sau în Costache Conachi. O opțiune atît de orgolioasă m-a obligat să mă pregătesc pentru *escaladarea* ademenitoare a „muntelui vrăjit". Am înțeles că Ion Barbu devine o *probă* pe care nu voi reuși s-o înving niciodată definitiv : mă excită această solicitare permanentă (sînt douăzeci și cinci de ani de cînd mă ațin în preajma Ionbarbului !), dîndu-mi puterea să mă ocup

în continuare de literatură. Și mă incită să nu renunț la competiție. Nu se poate exista decît în regim de turnir.

*
* *

Ion Barbu este cazul rarisim, iar la noi unic, care încearcă aprofundarea esenței poeticității *prin* și *în* poezie (ceea ce, atenție ! nu înseamnă poezie *despre* poezie, ci poezie *în* poezie, țin să fac această distincție). Este suficient să ne oprim asupra cîtorva *nuclee,* spre a putea observa cum are loc aprofundarea prin *viziune* a conceptului poetic vehiculat ; se atinge aici o fulguranță riguroasă a inspirației, ajungîndu-se în imediata apropiere a axiomei Poeziei. Ce caută cu îndîrjire și ce anume a găsit acest temerar „războinic" al textului ? Ce a descoperit, în cele din urmă, după probarea pe viu a cîtorva ipostaze esențiale ? Se pare că a ajuns pînă în acel punct de fugă, unde i se supun necondiționat inefabilul, indicibilul, ireductibilul semnificant, în afara oricărei școli poetice, obținîndu-se *pythiatismul* actului care nu mai poate fi axiomatizat, ci doar indicat, aproximat, tot printr-o claritate obscură, indeterminată. Această esență ultimă a poeticului, concept vag întotdeauna, se reduce la *atitudinalul aedic,* la „cununa înflorită și Lyra" ; *transcendere a realului, translare a acestuia în alt spațiu, de esență muzicală, operație complexă aceasta care are tendința să-și refuze cuvîntul, optînd pentru absență.* Acest minim și totodată abisal act l-a intrigat în așa măsură pe poet, încît apare în permanență obsedat de el, abordîndu-l din diverse unghiuri, cu dorința secretă de a-l elucida ca matematician și de a-l construi ca poet.

*
* *

În *Uvedenrode,* poate cel mai obscur și mai clar text barbian, avem o astfel de revelație totală și cuprinzătoare a *modului rapsodic* și a căilor de accedere la acesta. Dacă vrem, o posibilă *metafizică muzicală a actului poetic,* ce se înscrie în zona rigurozității, nu a „exactității", propunînd o *hermetică* proprie, fundatoare și nu ilustrativă, creatoare și nu explicativă. Sau, mai precis, propunînd

o hermeneutică a hermeticii ! Ce aflăm în esență aici despre spațiul timp al Poeziei ? Că acest *topos atopos* este o indeterminare ce poate polariza în sensuri contrarii, o rîpă-Olimp, un abis-creastă, un *sub*-timp și un *peste*-timp ; în fond, spațiul *meta-* al poeziei, o transcendere a contingenței, atît *dincolo* cît și *dincoace,* spațiu caracteristic rostirii controlate, dar și act de pur hazard.

Gasteropozii barbieni ce umplu rîpa Uvedenrodei (cuvînt creat el însuși printr-un galimatias cu ecou obscur de sunete, de negăsit nicăieri, oricîte investigații șaradiste am face, evocînd topografia visului) sînt înșiși „rapsozii", stirpea poeților, „ușoara și înaripata gintă", spre care acesta a privit, ca și Socrate, cu acea curiozitate condescendentă, întoarsă asupra unei „spețe" rebarbative, respingătoare și fascinante, care i se revelă exclamativ : „Gasteropozi ! / Mult-limpezi rapsozi, / Moduri de ode / Ceruri eșarfă / Antene în harfă : // Uvedenrode / Peste mode și timp / Olimp !" Elementele locutorii au aici, mai mult ca oricînd, traiecte polarizatoare ; viziunea e simultan pozitivă și negativă, encomiastic-batjocoritoare și maiestos-obscenă. Aleasa stirpe e situată (prin același enunț) în cea mai înaltă demnitate poetică și pe treapta cea mai joasă a „științei". „Mult-limpezi rapsozi" e un dublu superlativ : de superioritate și de inferioritate ; evocă transparența ca o culme a vidului ignoranței, încetineala și orbirea antenelor melcului, ne-vederea, tatonarea muzicală și inversul acestora, maiestatea viziunii, tangența absolută prin simplă *modalizare aedică* („moduri de ode"). Această dublă polarizare a *modului Odei* e desfășurată în avalul textului. Poezia e un peste-timp, *dira* unei transcenderi boreale, un sunet august, comunicîndu-se spiralat, ca Marea Spirală Galactică, un foc înghețat, timp al genezelor oropsit în semnul virginal : „Ceas în cristalin / Lîngă fecioara Geraldine ! /.../ Ordonată Spiră / Sunet / Fruct de liră, / Capăt paralogic / Leagăn mitologic". Sugestiile versurilor de mai sus sînt polifonice, deschizînd un evantai de sensuri : fecioara mallarméeană, inabordabila Géraldine, cu podoabele-i metalice, un discurs tăiat cu rigurozitatea armurii „războinice" evocînd răceala și strălucirea maximă, arderea și înghețul, sacralitatea și neutralitatea afectivă, ca aceea a ar-

haicelor imnuri închinate soarelui, atitudinalul recules și cast al unei preotese solare (care ar trebui, se înțelege, să fie *poetul*), postura abstractă a imnicului pur, „paralogic" (metalingvistic, cu alte cuvinte) ; toate acestea contrase la „sunet", la o anumită acustică „fonetică" către care tinde *actul* pentru Ion Barbu. Un discurs ce presupune puritatea și răceala ghețarului, rigurozitatea geometrică a gestului, *detașarea* totală de afect, perfecțiunea *literală* a unei geneze abstracte, „Cînt" egal sieși, ne-analogic, rezultantă pură a atitudinalului, așezare în postura rapsodică. Barbu este aici foarte modern, dar, dincolo de „modernism", el vrea să întoarcă poezia la „voce" (phone), la *sunetul interior,* aprofundabil numai pe calea experimentării muzicale, dincolo de artificiu sau de reflexivitate, de „metodă" sau de „permutare", prin simplă *translare graduală* a semnului. Acest „mod" suprem este vizat și în *Ritmuri pentru nunțile necesare* : „Uite, ia a treia cheie / vîr-o-n broasca : /, Astartee, / Și întoarce-o de un grad / Unui timp / Retrograd / Că intrăm / Să ospătăm / În cămara Soarelui / Marelui" etc. *Erosul* și *intelectul* erau acolo trepte nerevelatorii, depășite : a treia treaptă, *nunta,* inspirația, intrarea propriu-zisă în inițiere a aedului inspirat, consta, ca și aici, în *Uvedenrode,* în conjugarea a două ordine : lunar și solar, astarteic-demonic și divin ; suspendarea timpului prin *regresie* transformată în *progresie* (timp „retrograd" devenit timp întrezărit, *increat* devenit *punct genezic*).

Revenind la textul poemei *Uvedenrode,* a doua modalitate (al doilea „mod al Odei") este *sub-timpul* poetic, transcenderea inversă, acel *dincolo* de contingența timpului lingvistic dacă vrem, *abaterea* în sens negativ, în registrul refuzat al limbii, în obscenul și carnalul ei, în semnul *de dinainte de act,* nu de *după,* unde totul se reduce la aspirație obscur-senzuală, la „poftă" („Încorporată poftă / Uite o fată" etc.) Această a doua coardă a „Lyrei", cea obscură și obscenă, sexuală, „coborîtă", frivolă și lascivă, lunecătoare în registre impudice (dar la fel de inefabile !), este „înceată" ca reflexie, situată înainte de orice intelecție, de fapt refuzată intelecției și Ideii. La fel de puternică, prin amoralitate și prin carnalitatea lipsită de afect, rămasă parcă într-un soi de sa-

cralitate ermetic-viscerală, această „modalitate" (în sens *muzical*), la fel de seducătoare pentru Barbu, corespunde „cîntecului de rușine", vorbei deocheate, sub-logosului sau, poate, senzualității generoase și aromei semnului pre-locutoriu.

Poezia, vizată de Ion Barbu, ar avea deci aceste două supreme tonalități, găsite pe calea ipotezei riguroase : un *peste-timp* al verbului, o *trecere-de-nivelul* „modei" poetice cu care e contemporan, un „écart" superior, de neaderență la nici una dintre corzile „rapsozilor" veacului, prin ancorarea într-un „Olimp translucid și germanic", asemănător verbului revelat al imnurilor sacre ; iar, pe de altă parte, un *sub-timp* poetic, o abatere regresivă, cum spuneam, în tonalitatea „sunetului" confuz și obscen, aluziv și plin de ocoluri, de alunecușuri frivole, a verbului întortocheat („tors") și pitoresc, eufemistic-dezvăluitor, plin de seducții primitive. O „majoră" și o „minoră" a poeziei sînt vizate aici și puse pe același plan.

Melcul, simbol ambiguu (cu propensiuni spre literalitatea semnului), trimite el însuși la această polarizare contradictorie a posturii aedului : cast și pervers, asexuat și lasciv, bălos și abstract, limfatic și carnal, „încet" (ca demers intelectual) și totodată aflat, în ciuda neinteligenței sale, în transparență ne-mediată cu absolutul.

Barbu aspira, se pare, către contopirea celor două *ordine* ale semnului, către corporalitatea abstractă și către abstracția încorporată, cum rezultă din *Uvedenrode.* „Discursul" său *intra-poetic* (poezia *în* poezie, lecția vizionară pe care ne-o administrează aici) are o componentă ușor-parodică, demonstrativă, meta-metaforică, de inițiere în arcanele *poesis*-ului, prin aluzii inter-textuale încorporate perfect într-un limbaj ce-i este propriu, elemente care ne-au îndreptățit să-l considerăm un *textualizant,* un *post-modern* prin dubla-i atitudine, de implicare-detașare față de discurs : o *conștiință situată cu adevărat în spațiul meta,* dincolo de orice empirism, *în căutarea unui concept și, concomitent, în actul propriu-zis de a-l realiza.*

* * *

„Riga Crypto" și „lapona Enigel" (cei doi actanți ai „baladei" cu acest titlu) pot fi, la rîndu-le, aceleași două inconciliabile coarde ale „modului Lyrei", două durate interioare ale revelației poetice, două „sexe" necesare „nunții" supreme a inspirației, pe care Barbu le-a înțeles pentru sine dar a simțit, în același timp, că nu le poate, în absolut, sintetiza, în poesis-ul propriu-zis, considerîndu-se, cu o acuitate de invidiat a conștiinței, un rapsod negat. Experiența sa „negativă" se situează, însă chiar în *punctul terminus* al cunoașterii poetice, în abisul sau în limita actului, iar conștiința acestui rarisim fapt dobîndește *în sine* valoare poetică, deoarece proba netrecută este dominată de pe palierul unei inițieri riguroase și cuprinzătoare. Aprehendarea „misterului" poetic îl *validează* în absolut pe Barbu, dacă nu ca aed inconștient, *pythiatic,* cel puțin (sau cel mult !) ca aspirant îndreptățit la toate onorurile Lirei ; la onorul direct al inițiatorului, al fondatorului.

În *Riga Crypto* avem din nou o „claritate irațională", o înțelegere nemediată, fulgurant-meteorică a indigenței oprimante a actului artistic. Îi apare lui Barbu imposibilitatea funciară a „nunții" poetice ; pentru sine, aceasta fiind o revelație interioară, profund subiectivă, poate chiar trăită ca atare în starea supra-reală a *oneiros*-ului. Riga și lapona sînt cei doi poli ai duratei sale interioare, cele două voci lăuntrice ireconciliabile, imposibil de fuzionat într-un „pact" total : criptica și stagnanta „ciupearcă", intelectul asexuat, obiectiv (sau chiar spiritul), visceral și eviscerat, e-vi-rat, neutru afectiv și pervers, amoral, amator de „nunți" detașate, fragede, de cunoașteri neangajante, abstracte ; și inversul lui, sinea sa feminin-afectivă, „scundă" („lapona mică, liniștită / cu piei...)", afectul solar-sacru-animalic, tandrețea responsabilă și aspirația, „dorul" invincibil, erosul umanizat care-l sustrage nemuririi. Cei doi poli se neagă reciproc, se distrug în loc să nuntească ; ei există funciarmente în om, în incredibila *nuntă* înscrisă în arhetipul acestuia. Ion Barbu trăiește pe viu drama rupturii cunoașterii

poetice, damnarea sublimă și în felul ei obscenă a acestei duble articulări a onticului și a limbajului, *primul la noi,* sîntem nevoiți să repetăm această concluzie, mai ales pentru acele spirite încă neconvinse de „anticipația" pe care el o oferă generos post-modernității posibile, încă ne-asimilate a poeziei române.

1990

OPERA LITERARĂ A LUI ION BARBU*

Textul acesta reia integral (minus bibliografia) teza de doctorat, susținută în 1971 la Universitatea din București, în fața unei comisii din care făceau parte Ov. S. Crohmălniceanu, Romul Munteanu, D. Păcurariu și Eugen Todoran.

BARBIANA

Poezia lui Ion Barbu, apariție singulară într-un spațiu literar nepregătit pentru un asemenea rod, a fost de la început izolată, o dată prin *nereceptarea* de către marele public și a doua oară prin *lipsa unor instrumente critice* pe măsură. Glossele numeroase, dar aproape nediferențiate, au sporit dificultatea unui discurs și așa destul de hermetic. Hermetismul barbian adîncea *fondul inițiatic* al romantismului, lărgind aria poeziei în sensul ei originar, fără a adera la vreun *ism* (determinare istoristă efemeră), deși traversează toate experiențele posibile ; acest *hermetism* e contemporan cu ermetismul („l'ermetismo") italian al unor Ungaretti, Montale, Luzi, dar se înscrie în altă direcție de căutare, instituind un filon propriu * în cadrul poeziei moderne.

Pînă la debutul editorial relativ tardiv (1930), i-a fost dat lui E. Lovinescu să așeze primele semne de recunoaștere pe harta poeziei barbiene ; selectarea și impunerea lui Ion Barbu este aproape singura confirmare serioasă a vocației de descoperitor a șefului cenaclului „Sburătorul". Toate exegezele critice urmînd celei lovinesciene, cu excepția celei a lui Ion I. Cantacuzino din 1932 și a lui Călinescu, nu au făcut altceva decît să comenteze și să dezvolte intuițiile marelui critic. Abia Tudor Vianu, prin încercarea monografică din 1935, realizează primul pas însemnat spre cuprinderea și cucerirea critică a *Jo-*

* E vorba de *textualism și textualizare*, chestiuni pe care le-am tratat în lucrarea *Ion Barbu — eseu despre textualizarea poetică* (Cartea Românească, 1981). Notă adăugată acum, în 1990.

culul secund. Ne iluzionăm să credem că „Barbiana“ poate fi un fel de oglindă *critică* a poeziei în timp, o radiografiere a dificultăților ce decurg din răsturnarea oricărei tradiții poetice de către cel mai avansat „poetician“ al spațiului literar românesc ; vom încerca să observăm cum se configurează în concret aderența sau inadernța criticii la opera literară a lui Ion Barbu... Așa cum e ușor de constatat, scopul acestui prim itinerar este mai mult de natură didactică, iar necesitatea parcurgerii acestuia se explică mai ales prin cîteva minime rațiuni metodologice.

Cum poate fi receptat un poet dificil și care sînt aspectele semnificative ale procesului de receptare ? De ce exegeza nu reușește totdeauna să se sincronizeze cu actul poetic și care sînt factorii ce influențează direct acest proces de sincronizare ?

Afirmarea unui Ion Barbu tînăr (24 ani), la începutul carierei de cenzor critic a lui Lovinescu, este făcută sub titlul „Un poet nou“, cu o orgolioasă încredere (confirmată de timp, cum rar se întîmplă) în „Sburătorul“, (anul I, nr. 34, 6 decembrie 1919) : „De la cele dintîi versuri, am avut intuiția unui remarcabil talent poetic. *Sburătorul* își face o cinste deschizîndu-și coloanele acestui poet, căruia i-am dat numele de *Ion Barbu*. Nimănui nu-i va scăpa viziunea genetică, lapidaritatea concepției și a expresiei, sobrietatea relativă a acestui tînăr, care ne evocă în versuri frumoase și reci, poezia forțelor naturii, a materiei inerte, a prefacerii universale și a misterelor germinației. Prin vigoarea geometrică și noutatea concepției, cît și prin stăpînirea formei pietroase, literatura română s-a îmbogățit cu un nou talent“ ...Vom recunoaște că, deși la modul general, accentele fundamentale ale poeziei barbiene de început sunt fixate : viziunea prefacerilor universale, misterul creației și expresia apolinic-geometrizantă. Aproape imediat, același Lovinescu va răspunde involuntar la principala învinuire adusă poetului pînă azi : lipsa emoției : „Mai toți criticii i-au recunoscut talentul ; nu i-au găsit însă sentimentul și emoția. I. Barbu a fost trecut deci printre poeții formei glaciale. Un parnasian impasibil. O confuziune. — O confuziune provocată din mărginirea obișnuită a noțiunii de emoție.

Poezia lirică nu se limitează numai la poezia erotică și emoția nu iese numai din jocul sentimentelor elementare. Sunt și emoțiuni de ordin intelectual. Mai rar și mai puțin accesibile. Cu atît mai prețioase“ (s.n.) Aceasta în „Sburătorul“, anul I, nr. 38, 3 ianuarie 1920, pentru ca să revină în *Critice IX* din 1924, analizînd „Poezia nouă“, cu accentuări mai subtile, anticipînd inspirat asupra naturii emoției estetice la generațiile viitoare : „Evoluția poeziei intelectuale nu se va face numai în sensul filozofării, ci și în direcția științismului. *Va veni poate o vreme, cînd expresia directă a emoțiunii va fi privită ca insuficiență și ca o formă primitivă a unei arte începătoare. Sinceritatea sentimentului nu va mai părea îndestulătoare ; emoția nu va mai fi redată ca un element brut ; trecută prin retorta inteligenței, materia va primi purificarea combustiunii.* Arta se va îndrepta, astfel, spre expresia obiectivă a sentimentelor și, deci, spre expresia indirectă și simbolică. Procedeul nu e nou ; în stare latentă, el e la baza multor creațiuni poetice. Și simboliștii l-au folosit uneori ca pe un factor de sugestiune ; *simbolul nu trebuie însă privit ca un element caracteristic al simbolismului*“ (Acesta poate aparține în egală măsură și romantismului gnomic — n.n.). Mai departe, E. Lovinescu explică fuziunea științei cu poezia, fixînd diferența specifică în cazul poetului și matematicianului Ion Barbu : „În urma procesului natural de intelectualizare și de științism al epocii noastre s-ar putea întîmpla ca, sărăcit în izvoarele sale, lirismul să invadeze în domeniile speculației intelectuale, aducînd motive noi de inspirație. Omul de știință ce se scoboară în infinitul mic prin ajutorul microscopului sau se avîntă în infinitul mare prin telescop, astronomul ce pătrunde armonia sferelor cerești sau matematicianul ce sondează calculul probabilităților, entomologul sau metafizicianul sunt capabili de emoțiuni puternice. Nimic nu se împotrivește ca aceste emoțiuni de ordin pur intelectual să îmbrace haina poeziei... Deși om de știință, nu găsim atît la d. Barbu o emoție de ordin științific, cît mai ales o emoție exprimată prin elemente cosmice.“ Constatările de acum cincizeci de ani ale lui E. Lovinescu nu și-au pierdut actualitatea, ci dimpotrivă

au fost probate de mersul receptării poetului Ion Barbu. Deja, tot în 1920, E. Lovinescu încerca să-l apere de acuzația de descriptivism retoric, găsind la baza acestui lirism „concepția unui panteism frenetic", „un tumult de emoții, o aruncare impetuoasă în sînul naturii cuprinse de spasmul germinației impetuoase", fixînd (fără să-l numească) cadrele noului romantism într-o configurare de elanuri cosmice. „Isteria vitală" din *Dionisiacă* sau *Panteism* ar ilustra un „dinamism, o concepție energetică, o frenezie de simțire, redate prin elemente obiective și, mai ales, cosmice și deci statice într-o formă aspră", va puncta din nou criticul prin revenire în „Poezia nouă" din 1924. De reținut fondul dionisiac al poeziei, aparent-parnasiene din perioada de început. Deocamdată, criticul „Sburătorului" s-a menținut prudent la formulări generale cu caracter abstract-polemic, fără a trece propriu-zis la o analiză mai amănunțită. Parnasianismul plastic intră în antinomie cu substratul nietzscheean. Dar acest lucru îl vom cerceta pe îndelete, cînd se va ivi ocazia. Abia în volumul al III-lea al *Istoriei literaturii române contemporane*, intitulat *Evoluția poeziei lirice* (1927), va încerca E. Lovinescu să contureze o imagine globală a poetului, revizuind și adăugînd totodată prima delimitare istorică și valorică în trei etape a lirismului barbian : „Prima fază a activității acestui poet e reprezentată prin ciclul versurilor publicate în *Sburătorul*, versuri de *formă parnasiană*, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv, într-un cuvînt, o muzică împietrită, a cărei notă distinctă a fost îndată înregistrată. Materialul întrebuințat era mai mult cosmic : lava, munții, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, silexul, dar sub această *carapace de crustaceu, se zbătea, totuși, un suflet frenetic*. Dacă în forma parnasiană a versurilor se resimțea influența lui Hérédia și Leconte de Lisle cu un adaos de masivitate și, în cadrele literaturii române, de incontestabilă noutate verbală — în conținut, diferențierea ei se arăta totală ; poezia d-lui I. Barbu nu era nici pur formală, ca cea a lui Hérédia, nici îmbibată de recele pesimism al poeziei lui Leconte

de Lisle ; sub forma ei, geologică aproape, se frămînta un suflet înflăcărat, lavă incandescentă, care, din nostalgia sferelor senine, își arunca prin spații tentaculele lichide." (s.n.). Lovinescu descoperea un suflet dionisiac, ascuns sub expresia statuară, apolinică. Imaginile pietrificate, însă, divulgau elanuri nietzscheene mai caracteristice poeziei romantice decît celei parnasiene, statice și aproape exclusiv decorative. Elementele cosmice folosite trimit, în fond, tot la un filon romantic esențial. Așadar „retorismul" depistat de critic era organic unui romantism congener, răsărind puternic dintre faldurile viguroase ale unui nietzscheeanism latent. „Parnasianismul" barbian îmbracă fulgurația primei manifestări romantice a lui Ion Barbu. Indecizia lui E. Lovinescu constituie neputința de clasare de către critic a unui lirism *nou* ca substanță, turnat într-o expresie cvasi-cunoscută. Noutatea acestui lirism transcrie însăși capacitatea de reînnoire a romantismului fundamental. Această fază a lirismului barbian fusese deja consemnată de E. Lovinescu încă din 1919 (apoi argumentată în 1920 și 1924). A doua fază descoperită acum de Lovinescu este numită „pitorească și orientală". Față de volutele de oțel ale lirismului așa-zis parnasian, acum, odată cu ciclul *Isarlîk*-ului, lirismul poetului s-ar îmbogăți prin *culoare*. Perioadei acesteia i-ar corespunde și o îndepărtare de cenaclul și revista „Sburătorul", așa că și critica lovinesciană va fi ceva mai reținută. O reținere desigur orgolioasă : „Filonul noii sale inspirații n-a mai pornit din rocă, nici din mitologia clasică (*Pentru marile Eleusinii, Ixion, Dionisiacă, Pytagora* etc), nici din Hérédia, nici din Nietzsche, ci din *stratul băștinaș* al unui anumit folclor, a cărui expresie caracteristică a fost Anton Pann. Acestei inspirații îi corespunde, desigur, o nouă ideologie și chiar atitudine : orientul învinge occidentul ; inspirația trebuie să izvorască din realități și nu din influențe ideologice îndepărtate, din Platon sau din legende mitologice, din dionisiacul lui Nietzsche sau din parnasianismul francez. Poetul nu se întoarce la poezia populară (sau într-o slabă măsură), ci la *stratul balcanic al cîmpiei dunărene, la muza de mahala bucureșteană și de folclor urban al lui*

Anton Pann. De aici, acea curioasă serie intitulată *Isarlîk — Gloriei lui Anton Pann* — cu *Isarlîk, Nastratin Hogea la Isarlîk, Selim,* în care maniera e cu totul schimbată, deși virtuozitatea rămîne aceeași. Materialul verbal cosmic și hieratic este înlocuit prin material pitoresc ; culoarea locală e obținută prin turcisme, ca parmalîc, derviș, bairam, nădragi, caftane, caice, edec, temenele, soitariu, «hai, bragă bun», aliș-veliș, aferim, halvale, ibrișim, turbane, cadîne, hagealîc etc., încrustate și armonizate în descripții de notații de o rară originalitate" (s.n.) Lovinescu crede că această modalitate lirică ar fi complet schimbată. În realitate, poetul își acordă struna în conformitate cu elementele autohtone, căutîndu-și o rezolvare chatartică a elanurilor inițiale. De la modul exterior al viziunilor cosmice din lirica de început se coboară spre zonele abisale ale substratului balcanic. Experiența lui Nastratin este una strict interiorizată, zbuciumul lăuntric fiind mascat prin pitoresc și coloristică în expresie. Gestul ontic, oarecum obiectivat în prima fază, este acum adîncit prin examenul *eului,* iar forma de bazalt a versurilor dure, corespunzătoare inspirației nietzscheene, devine una anonim-folclorică și argotică, transmițînd o stare de *confruntare inițiatică. Isarlîk*-ul ar fi, deci, perioada aderării la un fond specific, circumscrierea unei matrice stilistice indivualizatoare, fără de care marea artă nu există.

Iată cum, pe căi aparent deosebite, poetul își urmează o experiență unică, prin traversarea unor avataruri ce îi dau treptat profunzime și prin apropierea actului liric de sensul său originar, esoteric și implicit gnoseologic. De la faza exuberant-dionisiacă, se trece la ascetismul oriental (derivat ce intră în specificitatea balcanică) pentru o coloratură tragică esențială, inițierea lirică fiind continuă și unitară, pînă la următoarea ipostază acuzat hermetică. Față de a treia ipostază lirică a lui Ion Barbu, critica lovinesciană se dovedește și mai puțin penetrantă (situație ce va caracteriza toată exegeza, cu excepția lui G. Călinescu — cel mai pătrunzător, și a lui Tudor Vianu). Acolo unde nu a priceput, critica a căutat influențe ilustre. Astfel, dacă pentru prima fază, s-a găsit

influența lui Hérédia și Leconte de Lisle, acum, pentru faza hermetică este invocat suprarealismul lui Breton : „sub influența noilor curente ale literaturii franceze și, mai ales, a suprarealismului lui Breton, d. Ion Barbu e ancorat la formula unei poezii ermetice, de viziuni interioare, de prelungire a visului în realitate, a unei poezii «onirice» deci, în care coeficientul personal joacă un rol principal ; un cuvînt, o imagine îi sugerează o altă imagine, *după o asociație strict personală și deci necontrolabilă ; între poet și cititor se rup, astfel, multe din treptele ce ar trebui să-i unească* ; și, deși ceea ce pare arbitrar are mai totdeauna o lege lăuntrică, totul rămîne într-un ermetism voit și cu atît mai admirat cu cît e *mai* neînțeles" (s.n.). Alții îi vor apropia (vom vedea) de Paul Valéry și Mallarmé. Trebuie să observăm că E. Lovinescu „deschide" drumul detractorilor de mai tîrziu, care, nepricepînd ciclul hermetic, l-au considerat ca avînd la bază un principiu arbitrar, deci în afara unei optici artistice generalizatoare. Ruptura dintre cititor și poet e subliniată de Lovinescu, în 1927, nu cu alți termeni decît aceia folosiți de Ion I. Cantacuzino, în atitudinea sa polemică din 1932. Oricum, Lovinescu nu va încerca să analizeze nici unul din poemele importante (*Oul dogmatic, Riga Crypto și lapona Enigel, Uvedenrode*), oprindu-se nesemnificativ și exterior la *Păunul* și *Lemn sfînt,* amintind (fără umor !) și de Panait Cerna, cu rostul de a-l delimita de Ion Barbu. Asocierea poetului minor aici, denotă, din păcate, lipsa de orientare a criticului în fața unui asemenea lirism. Tonul rezervat al criticului din 1927 va fi corectat în 1937 (în compendiul din *Istoria literaturii române contemporane* 1900—1937), după cadrilul polemic din jurul volumului *Joc secund* (1930) și după monografia lui Tudor Vianu (1935), printr-o situare valorică în apropierea autorului *Florilor de mucigai* și prin efortul dirz de comprehensiune : „poetul ...ancorat în formula ermetică a *Jocului secund, al doilea promontoriu al modernismului liric românesc, cel dintîi fiind poezia lui Tudor Arghezi — ce nu-și răspund numai prin valoare și putere de contagiune literară,* ci și prin tendințele lor contrare. Pe cînd originalitatea poeziei argheziene stă într-o viziune esențial plastică, poezia lui Ion Barbu,

după cum și titlul volumului o arată, *e poezia «Jocului secund», adică a unui joc neizvorît din realități ci din reflexul lor în oglindă, adică în spirit.* Poezie de esențe și de abstracții, în creația căreia cultura și spiritul matematic al scriitorului au contribuit puternic ...Deși e în scădere, *...influența lui Ion Barbu asupra poeților tineri în ultimul deceniu a egalat aproape influența lui Tudor Arghezi...*" (s.n.). După ieșirea polemică din 1927 a lui Ion Barbu împotriva mentorului de la „Sburătorul", subliniem încercarea de obiectivitate a criticului ce-l onorează întrutotul. În concluzie, Lovinescu a pus principalele probleme în legătură cu poezia lui Ion Barbu. Exegeții ce i-au urmat aveau deja un punct de referință important.

Înainte de a vedea pe larg cum a fost receptat poetul Ion Barbu la apariția sa editorială (interviul și pseudo-„exegeza" lui Felix Aderca nu merită deocamdată să fie luate în seamă), vom cita o „notație" a lui Constantin Noica (apărută în revista „Vremea" nr. 97 din 16 ianuarie 1930, la rubrica sa intitulată chiar „Notații"), pentru a ilustra impasul real (moral și profesional) în care se afla critica la puțin timp după ce volumul *Joc secund* apăruse. „Notația" se intitula semnificativ „Criticii noștri..." Iat-o : „Sînt relativ puține foile care au binevoit să ia cunoștință de apariția volumului de revoluție artistică al d-lui Ion Barbu *Joc secund. Poate că prin tăcerea lor o mare parte din criticii obișnuiți au vroit să se declare inapți pentru cercetarea acestui volum.* În orice caz pentru oamenii de gînd a fost penibil să vadă că în timp ce volumul poetului autentic și greu de valoare așteaptă să fie luat în seamă, toată presa menționa elogios apariția volumului de versuri al d-lui... Ion Pribeagu.

Negreșit că pentru genul pentru care au ambiția să-l reprezinte, strofele d-lui Pribeagu vor fi fiind bune. Un ziar totuși trebuie să aibă cît de cît simțul ierarhiei și al eticei. Presa noastră are unele moravuri care nu sînt chiar atît de rele, cum se crede. Emite, de pildă, considerente, sentimente. D-l Ion Pribeagu are, probabil, prieteni în presă. Dar arta, arta adevărată și gravă nu are decît doi sau trei ?" Critica a răspuns cu destulă dificultate la această întrebare aruncată, „ca din întîmplare", de Constantin Noica. Și a răspuns, cum era normal, în două feluri ; prin exegeză favorabilă și prin injurie (detractorii nelipsind ca întotdeauna).

Nimic nu ilustrează mai bine umoarea de care dă dovadă în general scriitorul român (devenită proverbială de la Heliade încoace) decît atitudinea față de poezia lui Ion Barbu, ca un răspuns la recalcitranța recunoscută a autorului *Jocului secund*. Să începem cu exegeza propriu-zisă.

Astfel, Șerban Cioculescu, un bun critic de poezie, urmaș al direcției lovinesciene, va fi primul exeget mai serios al lui Ion Barbu, la apariția sa editorială din 1930. Cronica din „Adevărul" (XLIV, nr. 14122, 5 ianuarie 1930) este de fapt lucrul cel mai interesant pentru început despre *Joc secund*. Cioculescu vedea în Ion Barbu, „un stegar al avangardei lirice la noi. Ion Barbu nu e un necunoscut pentru publicul restrîns de prețuitori ai poeziei de expresie nouă și îndrăzneață. Dimpotrivă, numele d-sale sună ca o provocare de avangardă și luptă." Recunoscînd în gestul de autocenzură al poetului (față de producțiile derivînd dintr-un „principiu poetic elementar" — parnasianismul de la „Sburătorul") un semn de înaltă conștiință artistică, Șerban Cioculescu va afilia poetica barbiană aceleia valéryste, bazat pe simpla mărturie a lui Barbu despre actul poetic văzut ca o „dificilă libertate, act clar de narcisism", și va adăuga pe Mallarmé, urmînd poate sugestiile poetului din interviurile date în anul 1927, în „Viața literară" (lui I. Valerian și Felix Aderca). În ceea ce privește clasarea și împărțirea poeziei, va urma pe E. Lovinescu și înseși declarațiile poetului despre propria-i operă poetică, simplificînd : „d. Ion Barbu a evoluat pur și simplu, de la modul exterior, de la o poezie descriptivă și pitorească, la o poezie lăuntrică. Reactivele care au determinat această transformare a poeziei d-lui Barbu au fost *poate* lirica germană, Edgar Poe și lirica engleză și desigur poezia lui Mallarmé și a lui Valéry, dublate de poeticele lor categorice." Desigur că între Barbu și Valéry sînt posibile apropieri pe linia teoretică. „Intelectualismul integrat și

absolut al lui Valéry a contribuit puțin în urmă la repudierea «omului vincian» pentru că, în procesul dintre intelect și imanent, d-l Barbu a optat pentru acesta din urmă. Eroul d-sale e, în momentul de față, Blaise Pascal. *Matematician dar credincios.* După acest tip moral d. Barbu s-a regăsit pe sine." (s.n.) Conjugarea spiritului științific cu cel religios, iată o observație esențială, iar recunoașterea opțiunii pentru imanent este egală cu recunoașterea creației inspirate în dauna luciditătii creatoare. Barbu a împletit spiritul geometric cu o viziune inspirată asupra lumii.

Trecînd la analiza textului poetic, Șerban Cioculescu conchide că poetul nu și-a realizat programul absolutist decît parțial; „Foarte frumoasa" baladă „Riga Crypto" este o *anecdotă*; „tot astfel *Oul dogmatic* (după Cioculescu „cea mai înaltă realizare din volum") în care oul cu plod apare ca un simbol, apropiat de *Herodiada* lui Mallarmé, gratuit și fără finalitate, curat tocmai prin gratuitate și perfect, în virtualitatea sa platoniană, de Idee — e o poemă pe care singur poetul o poate repudia pentru relativul său didacticism"; *Domnișoara Hus* — „o poemă de pitoresc exterior"; *Nastratin Hogea la Isarlîk* — „descriptivă"; *Isarlîk* — o poezie *vorbită*; „așadar, d. I. Barbu trebuie judecat după ceea ce se conformează idealului său poetic, după prima treime a volumului". Procedînd prin excludere, Șerban Cioculescu elimină astfel cele mai bune poeme ale volumului. La explicarea poeticii *Jocului secund* se ține îndeaproape de E. Lovinescu. „Din poezia preliminară, ermetică, discontinuă, ezoterică, apare aproape clar că «jocul secund» e reflectarea ideală și spiritualizată a cosmosului în conștiință. *După cum imaginile se reflectă în oglindă și în apă,* lumea se răsfrînge după legi particulare, în conștiința omului. Poetul nu reproduce imaginile întocmai, fotografic, ci *transformate* în spirit." (s.n.). Poeziile lui Barbu par deci niște „pasteluri spiritualizate." Concepția poetului se altoiește pe viziunea alexandrină, adică neoplatoniciană, Barbu fiind „un discipol poetic al lui Platon." („De aceea condamnă epoca noastră, pe care o numește

«un secol cefal și apter», adică un secol fără aripi și raționalist strîmt"). „Prezența divinului în natură o transfigurează. Azurul e «mîntuit» prin asociație religioasă, piatra e deșteptată la conștiință prin «rugăciune». Grădina nu-i o grădină simplă ci însăși grădina de «îngeri» care participă la crearea Evei din «coasta bărbătească». Luna e «pontificată»; astrologia platoniană divinizează soarele — «Soarele, marele» și întreaga orchestrație de constelații, sferele cerești." E curios cum de la „helenism, de la mistica neoplatoniciană a școlii alexandrine, a Academiei din Athena", Șerban Cioculescu ajunge să conchidă eronat: „prin crezul său religios transparent, mă văd silit să-l inserez pe d. Ion Barbu în școala poetico-religioasă a d-lor Blaga, Maniu și Pillat de la *Gîndirea*" pe motivul că „nu a fost anexat oare acestei spiritualități, mai mult sau mai puțin «eminesciene», de d. Radu Dragnea, unul din doctrinarii revistei, în numărul ei din noiembrie ?" Oare numai pentru că „etnicul se regăsește în *Potcapul* și *Drăgaica,* spiritualizate pe pagina 30 a volumului" și din cauza anexării poetului la spiritualitatea „eminesciană" de către Radu Dragnea, Ion Barbu să fie așa de ușor inclus la „Gîndirea" ? Există o mare doză de exagerare aici. [În consecință, poetul va interveni, cum vom vedea în capitolul despre *Polemist.*]

În continuare, Cioculescu găsește inexactă calificarea de „șaradist" (în treacăt trebuie spus că acest tip de poezie foarte uzitat astăzi vine din I. Barbu) a poetului de către Felix Aderca, recunoscînd că poemele din ciclul *Joc secund* „au un înțeles care nu se divulgă decît prin meditație, și mai întotdeauna sforțarea e răsplătită prin frumusețea rară și înaltă a sensurilor spirituale". Criticul recunoaște în Ion Barbu „nu numai *unul din foarte puținii cunoscători și creatori de expresie românească puternică și nouă, dar și un poet superior al transcendentului*" (s.n.), prețuindu-i „foarte mult strădania sa în căutarea unui sens spiritual al materiei și efortul său poetic de sublimare a expresiei" și contînd pe rolul disciplinei matematice pentru a se „dispensa de mister". Fără mister (în sens gnosic), poezia lui Ion Barbu n-ar exista. Cert este, însă, că Șerban Cioculescu se dovedește

pînă aici un strălucit exeget al poeziei barbiene. Fără maliție, trebuie să consemnăm revenirea criticului asupra poetului, după polemica furtunoasă susținută cu acesta în paginile „Faclei" din vara lui 1935. În articolul „O cercetare asupra poeziei noastre ermetice" din „Revista Fundațiilor" (1 decembrie 1937), reluat în volumul *Aspecte lirice contemporane* (1942) sub titlul „O privire asupra poeziei noastre ermetice", Șerban Cioculescu își va schimba complet atitudinea critică. Plecînd de la părerea lui N. Iorga că Barbu „dă versuri de un neinteligibil absolut", Șerban Cioculescu citează a doua strofă din poema *Joc secund* spunînd că e „oarecum obscură, dar nu neinteligibilă" și explică concepția muzicală a poeziei decurgînd de aici. De data aceasta va constata un plus valoric pentru poemele din ciclul *Isarlîk*, „a căror substanță densă, de inspirație folclorică și orientală, e mai *nutritivă* decît pastelurile spiritualizate din primul ciclu", considerînd ermetismul poetului artificial, urmare a unei tehnici căutate, împrumutate din algebră. „Poetul de bogată sevă și de expresie colorată a mers împotriva tendințelor sale temperamentale, încercînd o experiență idealistă, prin procedee intelectuale. (Nu altceva spunea Ion I. Cantacuzino în 1932 în „România literară"). *Ermetismul său i-a ucis orice spontaneitate și i-a secat vîna.* De vocație matematician, Ion Barbu s-a folosit pentru ermetizarea unor prime redactări, mai limpezi, de procedeul algebric, al substituirii. Se știe că în algebră cifra cantitativă e înlocuită cu un simbol calitativ. *Cuvîntul abscons la Ion Barbu este necunoscuta algebrică, prin care substituie sensului clar, misterul.* Nu este, așadar, un ermetism de substanță, ci de procedeu" (s.n.). Șerban Cioculescu analizează apoi tehnica devenirii unor versuri ca „Cimpoiul trist în luncă" și „Durerea fiecărui frămîntă încet, mai tare", cu aceleași concluzii nefavorabile ca și Ion I. Cantacuzino. Criticul examinează ermetismul ca modalitate poetică, susținînd inadecvarea în cazul poeziei lui Barbu. „Ermetismul îndreptățit implică însă o adaptare a expresiei la conținut. Rostul său nu este de a întuneca, prin artificiu verbal, ceea ce este clar, ci de a păstra zonei obscure a conștiinței, caracterul ei nebulos. Văzut

ca un simplu exercițiu de intelectualizare a expresiei, ermetismul merge împotriva menirii sale reale și își anulează justificarea. Ca discipol al lui Mallarmé, d. I. Barbu a dus la extrem experiența ermetică, folosindu-se de ea și în scopuri nepotrivite." Datorită „obscurismului" (termenul îi aparține lui Ș. Cioculescu, nu prea departe de modul de a vedea al lui Iorga) presupus, poezia ermetică (cît de ermetică ?) a *Jocului secund* este pentru Șerban Cioculescu pe „treapta a doua a ierarhiei de valori" și, deși în „Adevărul" susținea că „spiritul de autocritică" al poetului față de lirica parnasiană e „vrednic de admirație", acum va polemiza cu cenzura aplicată de poet acelei faze, ca rezultînd dintr-un „principiu poetic elementar". „Este o erezie de a crede că ierarhia principiului poetic atrage ca o consecință logică, ierarhia valorilor artistice. Din superioritatea esteticii idealiste sau platoniciene, asupra altor principii estetice, nu urmează în mod necesar superioritatea poeziilor care se subordonează acestei estetice. Realizarea artistică este în funcție de adaptarea mijloacelor creatorului la dispozițiile temperamentului său artistic. În ciclul *Isarlîk* și în balada *Riga Crypto și lapona Enigel*, Ion Barbu a realizat echilibrul între mijloacele sale reale și obiectul viziunii sale poetice. Încercarea de a fi altceva decît ești, bovarismul literar, l-a condus la eroarea ciclului *Joc secund*, îngăduind apreciatorilor săi nepreveniți de a prețui mai mult ambiția *transcedentă* decît realizările corespunzătoare." Acum situarea valorică este aproape inversă față de aceea susținută în 1930, dar asupra acestor probleme vom reveni mai încolo.

Poetul Al. A. Philippide („Adevărul literar și artistic" — 5 ianuarie 1930) insistă cu bune intenții, asupra importanței poeziei *Jocului secund* în contextul apariției. „Poeziile pe care Ion Barbu le adună sub titlul de *Joc secund* sînt, fără îndoială, cea mai interesantă apariție poetică din ultimul timp (adică de la *Cuvinte potrivite* ale lui Tudor Arghezi) [...] Ion Barbu este un poet ciudat. Ciudățenia este primul aspect sub care apar poeziile lui. Este o ciudățenie organică, deloc voită, o ciudățenie de gîndire poetică, de fond mai mult decît de formă...

Este, prin urmare, o ciudățenie sinceră, lipsită de artificial, simpatică și interesantă." Poetul Philippide susține cerebralitatea înaltă a lirismului barbian altoită pe un fond popular și „vrăjitoresc" : „Gîndirea poetică, de multe ori complicată, chinuită și cerebrală a lui Ion Barbu se îmbină mai totdeauna cu un fond de poezie populară, de anumită poezie populară, de descîntece și blesteme. Era natural ca talentul lui Barbu să iubească această poezie. *Toată inspirația lui are un caracter vrăjitoresc, intuitiv, mistic și misterios.* E drept că aceasta formează, oarecum, aspectul primitiv al poeziei lui, sau, mai bine zis, aspectul primitivist. Sînt unele poezii (din cele recente, din ultima manieră) în care tonul și fondul sînt (sau vor să fie) numai cerebrale. Nu este totuși nici un manierism în această manieră. Gîndirea poetică, și aici, este firească, viguroasă, *necesară*. Este aspectul de poezie supraintelectualizată, pe care-l oferă inspirația lui Ion Barbu. Dovadă poezia *Înfățișare,* care este în sobra ei cizelare, una dintre cele mai frumoase din volum și din literatura noastră..." Noutatea unei asemenea poezii vine din substanța ei, modernismul înfățișîndu-se tot ca unul substanțial, „ciudățenia" fiind ceva natural, ce nu mai cere explicație. „Poezia lui Ion Barbu nu se poate defini decît prin aluzii, prin sugestii, prin aproximații. Nicăieri nu e mai nimerită exclamația lui Mallarmé : «Suggérer, voilà le rêve». Pentru literatura noastră poezia aceasta este de o mare originalitate. Ea ne salvează de mediocritatea clișeelor de care sînt pline paginile revistelor, ne deschide speranțe noi în posibilitățile limbii noastre, ne dă curaj și o mare bucurie. Această poezie înfruntă atît modernismul fals și fără rost, cu care nu are nimic comun, în ciuda cîtorva obscurități, cît și rumegarea timpă a vechilor motive poetice, zise eterne, *sub a căror «eternitate» se ascund lipsa de talent și lenea de a simți a celor mai mulți dintre poeții noștri morți sau vii.*" Ideea unui tradiționalism de conținut e subtextuală, referințele critice venind dintr-un imbold polemic, ca și la Barbu. „Și încă cîteva vorbe. Pentru a preveni eventualele obiecțiuni. În general, poezia nu are nevoie de explicație. Ea singură se explică pe sine, se demonstrează înfățișîndu-se. Ciudățenia este un atribut al ei natural. Alt atribut este noutatea ei. Motivele «eterne» ale poeziei pot fi oricînd interpretate nou. Repetarea lor pură și simplă este o aberație. Obligativitatea întrebuințării lor este, însă, o altă aberație, și mai mare. Obligația de a versifica amorul, de exemplu, este o prostie. Obsesia sexuală poate fi tot așa de interesantă ca și dragostea cu lună și plopi, cu bănci pe lacuri și feciorelnice sărutări. *Ion Barbu a știut să scape de motivele «eterne». A știut în același timp să-și altoiască inspirația pe mari forțe instinctuale omenești.* Poezia lui este bîntuită de neliniști puternice. *Se simte o dureroasă obsesie sexuală (mai veridică și mai puternică decît dragostea «poetică»)* ; se bănuiește un spirit veșnic în căutare de ceva nou, de ceva trainic și sigur, un spirit de om care cunoaște lupta gîndurilor ; și, în același timp, pretutindeni în această poezie este prezentă o forță magică, ciudată, care tîrăște și stimulează atenția cea mai blazată : este o poezie care e atît de alături de viață — și totuși atît de vie și care trăiește cu o mare vigoare." Cu simț de poet, Philippide intuiește aventura liminară a poeziei barbiene, altfel decît Șerban Cioculescu : „Obscuritățile lui Barbu le bănuiesc mai mult de cugetare și de simțire, decît de formă (și, prin aceasta, orice legătură cu falsul modernism pomenit mai sus este înlăturat). Aș dori, totuși, ca aceste obscurități să se oprească aici. *Poezia lui Barbu, în forma ei de acum, e la extrema limită între adevărata noutate și neant.* E o culme de la care un pas — unul singur — duce la prăpastia imcomprehensibilului." (s.n.). Și totuși Philippide întîmpină favorabil pe Ion Barbu, ca autorul unei noi și adevărate poezii, oferind involuntar argumente împotriva obiecțiilor aduse de Șerban Cioculescu. Instinctul poeților (de la Baudelaire încoace) a fost mai totdeauna verificat de timp față de cîrteala împleticită a criticilor. Nu altceva probează Al. A. Philippide glosînd asupra lirismului barbian. (Regretul său față de lipsa din volum a poemei *După melci* era întemeiat).

Octav Șuluțiu, într-o recenzie din „Vremea" (nr. 99, 30 ianuarie 1930), la numai două numere după nota lui Constantin Noica, probabil îndemnat de apelul acestuia

la funcţia intelectuală ce-i revine criticii, subliniază înalta intelectualitate a poeziei lui Ion Barbu, descoperind şi doza de gratuitate a acestei poezii. „Înainte de a fi intelectuală, poezia d-lui Barbu, este joc. Este interferenţa copilăriei cu superioara conştiinţă umană, cu păturile unei viziuni cosmice desăvîrşite.“ Criticul spune că Ion Barbu „mulţumeşte“ din orice punct de vedere ar fi privit. Poezia lui este „cea mai desăvîrşită sinteză de : imagine, muzică şi idee, prezentată sub forma aci a unei serioase şi aspre discipline hermetice, colo sub uşoara în aparenţă, dar profundă fiindcă final insesizabilă, aproape formă a jocului.

Deci partizanii imaginii pe de o parte, sau cei ai muzicii, sau cei ai poeziei hermetice, toţi exclusiviştii vor fi mulţumiţi deplin de această poezie. Noi vedem în ea o sinteză de lumini şi umbre, de concret şi abstract, în doze atît de puternice încît la prima vedere, uimit şi străpuns, te depărtezi neînţelegător.“ Şuluţiu prevede viitorul poeziei barbiene. „Dar poezia d-lui Barbu e poezie care nu se citeşte astăzi, nici mîine, ci doi ani şi trei şi mai mulţi şi trebuie să treci pragul mormîntului cu ea pe buze, ca o revelaţie şi un îndemn“.. El deschide problema exegezei de mai tîrziu, găsind că poezia lui Barbu are şi un fond specific : „Nu, ortodoxie nu este în această poezie. Credinţă, poate. Specificul stă însă aiurea. Stă în acest ciclu *Isarlîk*, unde poezia ia aspectul suav şi abil de descîntec vrăjitoresc. Ar trebui citată în întregime acea minunată *Domnişoară Hus* sau *In memoriam* ca să se vadă cîtă formă autohtonă s-a prins în vers. Şi nici în ciclul *Joc secund* nu lipseşte specificul.“ În acelaşi timp, criticul expune căile de pătrundere viitoare, spre poetica *Jocului secund* : „Aceasta s-ar putea face pe două căi : sau pe calea mistică, a comunicării cu poezia, ceea ce puţini au răbdarea, dar mai puţini capacitatea să o facă, şi, pe calea exegetică, cale explicativă urmărită de critic... Critica aceasta vrea să se ferească de ariditate şi *bagatelizare*. Operaţia e grea şi cu atît mai meritorie.“ Şuluţiu înţelege că poezia barbiană „mai are timp să-şi aştepte exegeţii. Deocamdată pentru cîţiva inşi este izvor de taină şi lumină, căldură sufletească şi divinaţiune şi

transcendent.“ Fără a analiza nimic, criticul vorbeşte profetic, căci timpul va proba prezicerile sale în ambele sensuri. Astăzi însă, nu ne aflăm prea departe de cele afirmate, cu un entuziasm hotărît, de către Octav Şuluţiu în 1930.

În foiletonul său, („Cuvîntul“, an. IV, nr. 1732, 16 februarie 1930) Perpessicius pune *inspirat* chestiunea iniţierii necesare pentru traversarea intelectuală a lirismului barbian. „Dacă poemele sale de debut, *acele eşarfe de alexandrini, zguduiţi de frenezii şi elanuri dionysiace*, aveau de ce să placă, precum şi plăcuseră, pentru vitalitatea şi sonorităţile din ele, noile sale poeme, invitînd pe drumuri mai ascunse, în regiuni aeriene, în ceruri neprofane, se izbeau nu numai de *greutăţile inevitabile ale iniţierii*, dar şi de tradiţionala opacitate a cititorului crescut în ograda unor anumite idolatrii. De aici legenda unui Ion Barbu, hermetic, cînd nu era total neînţeles, poet al capriciilor verbale, numai.“ Entuziasmat de poema *Uvedenrode* „unică feerie sexuală regisată în decorurile de cristal ale unui miniatural iceberg“, Perpessicius susţine definiţia poeziei, în accepţia lui Thibaudet, ca un efort de colaborare intelectuală din partea cititorului, efort care continuă pe cel al poetului. *„Iată ce ar trebui, totuşi, să-şi repete cît mai des toţi acei fericiţi că nu înţeleg...* Este tocmai cazul poemelor d-lui Ion Barbu şi în special acelui prim ciclu care dă şi numele întregului volum : *Joc secund*. Desigur exegeza poemelor d-lui Ion Barbu e de-abia la începutul ei. Totuşi se poate de pe acum spune că acest prim ciclu reprezintă în lirica d-lui Ion Barbu o supremă cristalizare formală. *Stanţe purificate în flacăra minţii, ele amintesc acele chivoturi de aur sanctificate de pasiunea giuvaergiului ca şi de simbolul închis în ele*. Ele pot fi reductibile la idealismul care a generat şi poezia lui Stephane Mallarmé, acea poezie de delicii cerebrale, floră de analogii rare, cum este în bună parte şi acest prim ciclu al volumului d-lui Ion Barbu.“ Exegetul porneşte mereu de la studiul lui Thibaudet asupra lui Mallarmé pentru a evidenţia presupusa înrudire dintre lirismul celor doi poeţi. „A suscita un obiect însemna pentru Mallarmé să-i evoce Ideea, însemna să-l

ridice, cu ajutorul unei analogii, într-o atmosferă de inteligență și de armonie. [...] Ceea ce se poate repeta și despre poemele ciclului *Joc secund, adevărate filtruri de melodie și simbol, descîntece pentru intelect, formule poetice ale unui ritual magic. Cît de interioară, cît de misterioasă și de autonomă* este această cosmogonie artistică iese și mai bine în lumină din chiar versurile de pe frontonul acestei grote de coborît în regatele de sub pămînt, cînd d-l Ion Barbu asemuiește izolarea florală a poetului cu marea, cînd își plimbă meduzele sub clopotele verzi." Perpessicius află în *Timbru* o geometrizare a pythagorismului, descoperind un „inedit plastic" — „pe cea mai fragedă pinză de analogii", sugerînd și influența preromantismului oniric asupra poeziei barbiene. „De la desenul rupestru, simplu și abia ramificat, dacă putem spune, domnia-sa trece la compoziție. Nu însă o compoziție — stil academic, cu grupuri și întîmplări, cît o compoziție din umbre și lumini, o dispunere a esențelor, un ritm de pe urma căruia se alege acea armonie înrudită cu armonia sferelor la pythagoricieni și care dă poemelor d-lui Ion Barbu *acel timbru de vis și irealitate* ce se întîlnește la Coleridge și Edgar Poe... Și *Uvedenrode* — acel mister sexual despre care am încercat mai sus o fugitivă caracterizare, și balada *Regelui Crypto și laponei Enigel,* și evocările cetății de vis, *Isarlîk,* toate aceste mici feerii supraterestre răspund acelui principiu poetic enunțat de Edgar Poe cu privire la autonomia poeziei. Descătușarea de epică și de poezia didactică a desăvîrșit realizarea." Reținînd caracterizarea poemei *Uvedenrode* (de care Perpessicius se entuziasmează și datorită faptului că i-a fost încredințată lui pentru prima dată pentru a o publica în *Antologia poeților de azi*) aparținînd poetului, criticul vrea să accentueze „cum în planul acesta spiritual, al cîntecului, *chiar o temă cu reale rădăcini darwiniene, ca aceea a misterului sexual, se despămîntenește și se imaculează.* Aici, în cercul acesta de transfigurare, *Uvedenrode* devine un balet de sonorități supramuzicale mai buf, deci mai realist, în prima variantă, mai pantomim, deci mai abstract în a doua. Aici, nunțile siderale își desfășoară alaiurile în muzici conduse de Ariel, aici pasiunea regelui Crypto pentru dulcineea inimii lui, pentru laponа Enigel, se rezolvă în satiră amabilă (mai degrabă în resemnare ca și la Eminescu — n.n.) aici Nastratin Hogea reintră în Isarlîk pe vasul fantomă din noaptea de spaimă a bătrînului marinar, din Coleridge, și pînă și mesalinica pasiune a domnișoarei Hus îmbracă zaimf în loc de feregea. Pentru că *d-l Ion Barbu construiește o mitologie personală, într-un plan supraterestru, o mitologie fără de fabulă și fără de morală.* Pentru că d-l Ion Barbu a dozat licorile folklorului pînă a obținut filtruri de legendă. Imprecația d-șoarei Hus e, din acest punct de vedere, un record și un model pentru toți cîți se apropie de fiordurile feerice, de tainițele și comorile nativ-populare." (s.n.) Adăugînd admirația criticului-poet pentru „căldura emoțională" din pateticul epitaf *In memoriam,* vom consemna că Perpessicius încearcă prima explicare a poemei uraniene *Uvedenrode* și abordează lirismul barbian din interior, cu o priză simpatetică la text, exemplară pînă aici. Perpessicius dovedește nuanță și fantezie față de o poezie care nu se trădează imediat și care cere nenumărate ocoluri prealabile pînă să-i pipăi grăuntele de mister. Într-un cuvînt, Perpessicius nu se sperie de misterul poeziei barbiene, ci dimpotrivă exprimă exultanța firească în fața marii creații. După reținerile prevenitoare ale lui Lovinescu și Șerban Cioculescu, aderarea totală a lui Perpessicius, atît de subtil-suavă în termenii întrebuințați, sună ca o invitație la continuarea travaliului pentru un foraj definitiv în poezia lui Ion Barbu.

O cronică inteligentă a publicat Mihail Sebastian („Cuvîntul" an IV, nr. 1763, 19 martie 1930). Este intuit bine rolul concretului la alcătuirea poeticii barbiene și disociațiile dovedesc pe un fin dialectician al ideii. „Arta domnului Ion Barbu *pleacă de la o înțelegere abstractă a lumii.* Lucrurile nu o preocupă. Realitățile imediate, evidențele, calitățile contingente — iată un material pe care această artă nu-l cunoaște. Contemplarea, adică simpla percepție a unor fapte pe care le vezi așa cum sunt în succesiunea lor întîmplătoare, este o atitudine, sau mai

bine zis o lipsă de atitudine de care sensibilitatea acestui poet nu este capabilă. *Ea nu știe să prindă și nici nu se silește să prindă imaginea directă a vieții, trecerea dezordonată a clipelor,* învălmășeala lucrurilor și a sentimentelor. Nu știe să prindă, adică nimic din ceea ce d-sa ar numi poate *jocul prim al existenței,* domnul Ion Barbu nu crede în obiecte. Nu le acceptă. Nu îl satisfac. Ele sunt incoherente ; sunt diverse, sunt fragmentate, sunt terminate. Poezia d-sale dimpotrivă caută coherență, caută unitatea și caută principiul. Viața e o întîmplare, arta este o disciplină." (s.n.). Pînă aici, Mihail Sebastian explică estetica *absolută* a lui Barbu, răsfrîngerea totdeauna într-un plan spiritual a realității, interiorizarea datului fenomenal pentru o receptare a lui cît mai aproape de esență. „De aceea dincolo de *jocul prim* al aparențelor, poetul va înscrie *jocul secund* al înțelesului lor. *Și acest joc secund nu va fi o variantă a realității din afară după cum imaginea unui obiect într-o oglindă nu este o variantă a sa, ci un fapt ce explică alte legi fizice. În poezie lumea concretă nu va trece decît pierzîndu-și caracteristica ei : concretul.* De la obiect la poem drumul trece peste un prag de transfigurare. (Iată explicații ale *jocului secund,* cu mult mai subtile în sens textual decît speculațiile goale ale matematicianului Basarab Nicolescu asupra cărora ne vom opri ceva mai încolo.) Poezia e o filtrare a realului către liniile și semnele arhetipale, *jocul secund* se suprapune lumii noastre ca o cunună marginală, pînă la care sunetele, culorile, senzațiile nu ajung decît atenuate și cuprinse în legea unității lor."

Poezia este un efort de *„integrare"* a concretului, și „însumarea" barbiană i se pare a nu sluji exact intenția poetului, întrucît *„arta d-lui Barbu nu este o punere laolaltă de elemente poetice, ci o sinteză",* actul liric purificînd materialul și apropiindu-l de „semnificația lui generală, *detașată de contigența, ridicată la o putere de expresie sintetică".* Astfel Francis Jammes ar reprezenta o situație lirică, pe cînd Mallarmé ar fi poezia însăși. Unul poetizează realitatea, celălalt o purifică, esențializînd-o. Barbu a evoluat de la pragul întîi la al doilea, *de la jocul prim la jocul secund.* „Efortul este de a reține din

nesfîrșitele forme, pe care viața le schimbă, un singur desemn ; de a reduce oscilările mărunte și multe ale existenței la o unică mișcare. Universul interior al acestei poezii este calm, sintetic și durabil. «Cer simplu, timpul, Dimensiunea doua» notează poetul termenii unui buletin de meteorologie spirituală." Mihail Sebastian face cele mai acute observații privind participarea formației matematice a lui Barbu, la construirea și cristalizarea imaginii poetice. „După cum procesul logic al noțiunii *număr* și *semn algebric* este o serie de abstracții care reține din lucruri numai simplul fapt, al prezenței lor reale sau posibile, tot astfel poezia e în ordine sufletească, o serie de simplificări și o continuă renunțare la detalii care nu se oprește decît în fața unui sentiment ireductibil : al existenței. Algebra presupune unor serii de raporturi o serie mai redusă de semne, dintr-o acumulare de cantități și reprezentări algebra nu înțelege și nu reține decît relația dintre ele. La fel, poezia exprimă o lungă serie de raporturi sufletești cu o serie redusă de imagini : din mulțimea imensă a faptelor ea nu înțelege decît legăturile interioare dintre ele. Semnul algebric devine imagine. Procesul logic sau spiritual este însă și într-o disciplină și în alta același." Mihail Sebastian este singurul pînă acum (în afara lui Călinescu) care găsește justificată atitudinea lui Barbu față de poetica arghezian, ca rezultînd normal din tipul special de sensibilitate estetică al poetului. Paralela între Arghezi și Barbu, merită a fi consemnată, dovedind luciditatea ieșită din comun a exegetului și, înainte de toate, curajul opiniei într-un moment cînd idolatria față de lirismul arghezian atinsese punctul maxim : „Adevărul însă este că acești doi poeți scriu două limbi diferite și servesc două arte opuse. *Lirica d-lui Arghezi este dialectică, digresivă și diversă ; materialul ei este făcut din accidente și amănunte.* Lirica d-lui Barbu este dimpotrivă unitară, ordonată, monotonă, chiar în anumit sens, ea detestă accidentul și elimină amănuntul. Poezia d-lui Arghezi e bogată și pitorească, poezia d-lui Barbu are oroare de bogăție și fuge de pitoresc. Nu e semnificativ că poemul arghezian numără uneori mai mult de patruzeci de ver-

suri și că dimpotrivă poemul tip al d-lui Barbu are două catrene ? *Sensibilitatea d-lui Arghezi e abundentă și imediată, a d-lui Barbu e reflectată și concisă. Poetul Arghezi e discursiv, impetuos, retoric, gingaș și romantic, poetul Ion Barbu are calități exact contrarii.*"

Actualitatea acestor constatări ne indică în Mihail Sebastian pe cel mai apropiat exeget de lirica barbiană de pînă la data apariției articolului său, precum și pe cel mai pătrunzător. Gestul poetic al lui Barbu („Să nege dreaptă linia ce frîngi. / Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume") încearcă, după Mihail Sebastian, „să readucă adică la o unitate, la un echilibru și la un început această largă lume, pe care ochiul nostru omenesc o desparte și o frînge". Vom spune încă o dată că în Mihail Sebastian se ascundea un posibil mare critic. (Editarea * foiletoanelor sale ar scoate la iveală actualitatea sa extraordinară.)

Paul Sterian („Gindirea" nr. 4, 1930, la rubrica „Cronici"), sub titlul „El-Gahel", abate atenția de la *Joc secund* și *Uvedenrode* asupra *Isarlîk*-ului, într-o direcție precisă : sensul inițiatic al Orientului spiritual (semnul heptagonului ca o încununare a viziunii lumii lui Nastratin Hogea). Cu o expresie cam lăbărțată, reprezentantul „Gîndirii" încearcă să anexeze spiritul geometric atemporal al poeziei barbiene la porțile pictate ale ortodoxismului, arătînd că cei care au văzut influențe valéryste asupra poetului, precum și cei ce l-au asimliat freudismului au greșit în mod flagrant. Corespondențele accidentale sînt excluse. Poezia lui Barbu „stă sub egida orientului : cine vrea să-i înțeleagă versurile și să i le încadreze într-un sistem poetic, îndrepte-se către poeții orientali și mai ales mauri."

Că Barbu ar fi cunoscut atît de bine viața supușilor lui Alah pe cît vrea să ne-o demonstreze Paul Sterian, ne îndoim, dar că poetul avea tentația Orientului spiritual nu mai trebuie dovedit. Într-adevăr, cetatea Isarlîk-

* Avizez că această observație aparține timpului de elaborare a lucrării (1965—1969). Între timp, foiletoanele lui M. Sebastian s-au editat.

ului reprezintă un semn al spiritului. Indeterminare absolută, un *topos atopos*. Isarlîk-ul e un simbol, dar e cam năstrușnică „viziunea cu largă răsuflare dantescă" ce ar apărea aici. Nastratin-Barbu, cum spune Paul Sterian, descinde din infernul lui Dante. Interesantă rămîne totuși, chiar la modul acesta, deschiderea unei noi căi de explorare a lirismului barbian. Asceza orientală se ascunde sub prăfoasa imagine a unui Isarlîk islamic anistoric, însă posibil spiritualicește. Heptagonul trebuie descifrat pentru sensul generalizator ce-l conține.

Aproape cu entuziasm, salută Al. Rosetti volumul *Joc secund* („Viața Românească", an. XXII, nr. 1—3, București 1930) : „Apariția volumului de versuri intitulat *Joc secund* se cuvine să fie semnalată cît mai neîntîrziat ; o sensibilitate nouă s-a exprimat ; o dată mai mult cotidianul a fost învins ; poetul a pătruns în mina de aur, și ni-l redă topit în formă nouă [...] Aceste prime bucăți sînt caracteristice prin «forța» care palpită sub învelișul versului clasic, forță care a spart tiparele impuse, căutînd forme noi de exprimare. Poetul s-a îndreptat spre «mai pur» ; prima parte a volumului — de fapt ultima cronologicește — ne face să bănuim drama care s-a jucat, și credem a nu greși bănuindu-i deznodămîntul ; abandonarea meșteșugului de a face versuri. I se întîmplă (sau i se va întîmpla) lui Ion Barbu ceea ce i s-a întîmplat, pe plan genial, lui Arthur Rimbaud, și pe planul talentului, lui Mallarmé : primul după ce a căutat să exprime inexprimabilul, potența ultimă a expresiei redusă la interjecție, a tăcut, renunțînd la poezie ; al doilea a scris *Igitur*, care reprezintă totdeodată culmea și falimentul străduințelor sale ; *Joc secund*, titlul primei părți a volumului, cuprinde versuri de factură clasică, al căror conținut e învăluit în ceața ușoară a «neexprimatului» ; *cuvîntul sugerează și ideile apar înconjurate de cearcănul de lumină opalescentă care ne vestește că am trecut* pragul controlat de gîndirea cotidiană ; ne găsim într-o regiune unde cuvintele au alt sens, evocările se îmbină armonios și țes în jurul nostru o pînză misterioasă." Al. Rosetti afiliază experiența poetului celei suprarealiste, găsind că „realizările poetului au avut

urmări importante cu privire la gradul de expresivitate a limbii noastre". Față de alți exegeți, Al. Rosetti remarcă preocuparea pentru muzicalitate a poetului *(Uvedenrode, In memoriam)* și înrîurirea liricii germane *(Riga Crypto și lapona Enigel, Paralel romantic)*. Faza orientală a poetului este explicată cu mai multă pătrundere, vădind înclinările de stilistică ale exegetului. „Ultima parte a volumului e intitulată *Isarlîk* : prețioasă evocare a Orientului nostru, această «turquerie» nu putea fi scrisă de cine n-ar fi citit cu pasiune pe Anton Pann și pe Conaki. Bucata cea mai reușită, *Nastratin Hogea la Isarlîk*, cuprinde versuri [...] în care totul concurează pentru redarea culorii locale [...] Dar aceste însemnări n-ar fi complete dacă n-am arăta aici cît de adînc Ion Barbu cunoaște și simte folclorul nostru : strania evocare din *Domnișoara Hus* — una din bucățile cele mai caracteristice ale volumului — culminează în *descîntec* — aci, expresia populară sublimată și redusă la esențial capătă o putere de evocare neobișnuită în literatura noastră ; impresia de noapte neagră, catastrofală, mirosind a pucioasă și luminată de constelații ciudate își evocă atmosfera satanismului medieval." Stilisticianul reține modernismul expresiei și în același timp fondul „autentic" : „Modernă prin preocupările sale de expresivitate, profund românească prin nota-i autentic populară și prin redarea atmosferei noastre de orientalism, poezia lui Ion Barbu apare ca o plantă cu rădăcinile adînc înfipte în solul nostru..." Al. Rosetti e un hedonist al literaturii, cum există atît de rar la noi.

Foiletonul publicat de Dan Botta în limba franceză („L'Independence Roumaine") chiar după apariția cărții *Joc secund*, dovedește o mare luciditate din partea autorului *Eulaliilor* (1931). Eseistul valorilor franceze îi asociază pe Ion Barbu poeticei „sterile" a lui Mallarmé. „Domnul Ion Barbu este un poet rar. Poezia sa, refracție succesivă în oglinzile propriei sale inteligențe, este o operă de pur narcisism. Actul de cunoaștere, care este actul poetic, se refractă la infinit în sine, înălțat prin operațiuni succesive, la acest plan orizontal de supremă puritate și de seninătate supremă. El nu poate duce decît la ideea unei

implacabile sterilități [...] Actului de continuă introspecție, de urmărire continuă a eului, act care constă în descoperirea, cu focurile concentrice ale inteligenței, a diamantului extrem al conștiinței — sau al inconștientului — îi corespunde sterilitatea lui Mallarmé, arta poetică a unei școli de hieratică și severă frumusețe, de puritate și logică supremă, al cărei discipol savant și pasionat este domnul Ion Barbu. Această poetică se rezolvă, la Ion Barbu ca și la Stéphane Mallarmé, în prețiozitate, artificiu de gîndire și sintaxă, devenind armura perfectă a lirismului personal". Față de sistemul poetic de referință, afirmațile lui Dan Botta sînt întemeiate. Cu o singură diferență ; Ion Barbu depășește prin substanță opera mallarméeană. Dacă în cazul lui Mallarmé, orice undă de „instinct" este reprimată, la Ion Barbu, în ceea ce are poetul mai profund, se face simțit *actul* spontan. Și prin aceasta poate fi numit Barbu un romantic (printr-o retorică dezlănțuită în prima fază poetică) față de Mallarmé care cultivă exclusiv purismul. Simbolistica lui Barbu e *inițiatică* (în sensul pe care i-l va da, cu o mare intuiție, G. Călinescu), neurmărind în mod voluntar să fie și obscură. Ceea ce e la Mallarmé aspirație teoretică de captare a esențelor platoniciene, devine la Barbu act pur de cunoaștere prin intuiția răsfrîngerii macrocosmosului în concret, prin sondajul în ordinea increată a existenței. În continuare, exegeza lui Dan Botta, aplicîndu-se la obiect, este bine orientată, anticipînd pe cea călinesciană. Transcriem pentru barbismul formulărilor : „Poezie al cărei simbol este culmea calmă, suprema împlinire, dedusă din ora noastră cenușie sau rilkeană, al cărei act este o refracție în oglinda inteligenței, distilare, purificare continuă, reducere la esență, la idee, la simbol — și proiecție directă pe cerul de azur mallarméan — ideal. Această concepție a poemului situează arta domnului Ion Barbu pe o linie de lirism pur, cea pe care o desemnează cu fulgerele geniului — Poe, Nerval, Baudelaire. Mallarmé... Puritatea — conjuncția siderală și tăcută a elementelor poetice — ține de totalitate, de sumă. Ea este expresia unică și lirică a totalității («Poète

relève la somme de harpes dèployées»). Această concepție apropie *poezia domnului Ion Barbu de lira vertiginoasă a poeților antici.* Ea e exprimată cu o forță de incantație incomparabilă, într-un mod inspirat și limpede în poemul *Timbru* unde poetul a închis dorința unei poezii imense, exaltate și cerești ca Osànna îngerilor."

Dan Botta notează *pantheismul originar* al poetului străbătînd ca un fir roșu toate fazele lirismului său. Obstinat la asocierea cu Mallarmé, Dan Botta acceptă „obscurismul" (invenție rebarbativă) decretat în legături cu lirica lui Ion Barbu de către Șerban Cioculescu, recunoscînd că acesta ar fi un „poet secret". Tehnica lui Ion Barbu ar deriva dintr-o schemă logică, constînd, cu termenul lui Thibaudet, din „interferențe" : „obscuritatea realizată din lumini care se întretaie". Exegetul relevă frumusețea poemului *Edict* „poem care, evocînd luna pontifică (pontifică în înțelsul nu numai al prezenței sale sfinte, ci în cel etimologic mai subtil : «cea care face punțile» : luna care aruncă punți peste mare) ne-o relevă în cele două aspecte ale sale și adaugă mirajului ei imaginea bizară ca absintul, și verde ca el, a unei Moscove cu mii de cupole. Sensul intelectual al poemului rezidă fără îndoială în final, care denunță secolul nostru — după o definiție a lui André Gide — «cefal și apter» — cerebral și lipsit de aripile inspirației în puternică contradicție cu idealul poetului : «Je connais le chemin des Maigres Visages / Je connais les pleurs acqueux de l'éther». Poetul amintește în aceste versuri modelul ideal al poemului «les pleurs de l'éther» — ca muzică a sferelor poate, ca un cînt cosmic. Calea ce duce la aceste perle de apă ale etherului este cea a supremei asceze intelectuale, cea a «Slăbitelor Fețe». (Fără îndoială, expresia «Slăbite Fețe» nu are decît valoarea de pură metaforă. Ea *n-ar putea fi interpretată, cum s-a încercat, drept semnul unei convertiri la misticism. Lucid, sever și armonios, geniul domnului* Ion Barbu s-a închinat numai luminilor constelate ale lirei. Cel ce a cunoscut opiumul matematic al rațiunii, nu s-ar putea întoarce la acea fază îndepărtată și primordială, de transă și de confuzie a misticismului". Această remarcă a lui Dan Botta este

exemplară prin luciditatea ei pentru momentul cînd a fost făcută. (Azi, nu puțini sînt exegeții care vor să facă din Barbu, un fanatic, religios pînă la cabotinism). Se susține apoi că Barbu ar fi reținut din simbolistica franceză „azurul și, poate, șarpele", dar că, în același timp, poetul „și-a făurit o mitologie personală, ca să-și învăluie gîndul său cel mai ascuns, mitologie care ne face să gîndim la simbolismul freudian al visului — semne ale elementelor și ale conjuncțiilor sexuale : Gea, Venus, Mercur." Iată o idee interesantă aceea a freudismului, configurată în mitologia sexuală a *Uvedenrodelor,* idee pe care o va prelua și Ion I. Cantacuzino. Dan Botta refuză poema *Ritmuri pentru nunțile necesare,* ca una din „petele acestui rotund și solar volum" bazată pe principiul inestetic și reprezentînd „logaritmia însăși a sexualității" : „Dureroasa decepție de a descoperi sub o armură atît de hermetică, în cele din urmă, doar o idee simplă și grotescă, ne îndepărtează de luminile profunde și fără îndoială mai pure, ale poemelor din ciclul *Uvedenrode".* Dan Botta se simte rănit de „lipsa de poezie" * din *Falduri* și *Dioptrie.* Lipsa de apologetism și luciditatea acută îl onorează pe tînărul și strălucitul poet de 23 ani, ale cărui *Eulalii* vor fi încununate, nu peste multă vreme, de pseudoprefața *Veghea lui Roderick Usher.* Poate că de aici va porni răceala lui Ion Barbu (prin afirmarea autonomiei textului său față de producția poetică a lui Dan Botta) de mai tîrziu, pe care o vom releva cînd vom accede la polemicile din 1935.

Fără îndoială, cea mai bună exegeză pînă la cartea lui Tudor Vianu — *Ian Barbu* din 1935, — rămîne aceea a lui G. Călinescu din „Vremea" (an III, nr. 118 și 119, 19 iunie și 26 iunie 1930) sub titlul evocator „Sub zodia altei poezii". (Capitolul consacrat în *Istoria...* din 1941 este mult redus și fără dialectica savuroasă a ideilor din 1930). Este frapantă abordarea tranșantă în sensul cel mai bun sainte-beuvian al cuvîntului, pentru a se face apoi exegeza porpriu-zisă. Călinescu începe abrupt cu descrierea atmosferei de lîncezeală în care își face apa-

* Citatele din Dan Botta sînt luate din *Scrieri,* vol. IV (1968).

riția Ion Barbu la „Sburătorul". Tonul este detașat, ușor peiorativ : „...Cînd d-l Ion Barbu urcă în blănuri de urs alb, scările *Sburătorului* imprimînd un picior de lavă și unul de zăpadă pe pragul unei case de prudențe sanitare, ale cărei geamuri nu fuseseră udate de oceane și deasupra căreia vulcanii nu scînteiaseră lapili. O ani alunecători / Întorceți-vă din uitare cu zece reni septentrionali, cu sănii pline de amintiri ca să evoc spaima unei critici pornită pe o goeletă albă, dintr-o baie mediteraneană și intrată în grozava groapă rotativă de apă a *Maelströmului* lui Edgar Poe. Este un lucru cu totul remarcabil în domeniul bunei credințe critice, că tocmai d. Lovinescu a fost acela care a prezentat vulcanii în literatura română și s-a făcut exponent al stelelor într-un cer artistic cu sticla joasă. Căci a face cu mijloacele sale aceasta, nu e oare a vîna foci cu undița și a explora polul nord călare pe un fluture ? Dar și pe d. Lovinescu și pe noi toți ne-a izbit, într-o vreme de subtilități interioare, recea întoarcere a ochilor de la priveliștea diurnă a vieții și așezarea sufletului în proces direct cu Universul." După un preambul oarecum exterior, Călinescu remarca parnasianismul nietzscheean, dar disocia cu justețe notele personale sub care se manifesta acesta, conturînd totodată un portret complet : „Dar parnasianismul era în fond, în refuzul sentimentelor minore sau indiscrete, nu îndeajuns și în formă. Stilul «pietros» sugerat de prezența lavei și a granitului era în realitate foarte sentențios și solemn, aproape didactic, susținut pe scheletul unei definiții de o claritate ireproșabilă, profitabilă, cu un ochi sărac, și o nerăbdare de a sări piedicile ritmului pentru satisfacerea întregului. Poezia aceasta este încă foarte frumoasă în elevația ei, într-o tristețe a marilor probleme, prin nostalgia recilor ținuturi ale eternității și printr-un inedit lirism astronomic. Dar mai ales este definirea unui temperament ce se poate regăsi pretutindeni, în atitudini oricît de paradoxale, temperament ale cărei note ni se par a fi : *asceza atee către mistere, îmbrățișarea vieții prin unitate, inaptitudinea sau rușinea emoțiilor moderne.*" Călinescu cunoaște anticipația lui Octav Șuluțiu. „Critica a primit și pre-

zentat cu multă onestitate această apariție, mai mult dintr-un imperativ moral decît dintr-o reală consimțire... Cîntecul stelelor e prea slab pentru urechile noastre și problemele universului nu clatină decît aripile mari, așa după cum furtuna apleacă ulmii, dar cruță iarba." Apoi, genialul critic toarnă un portret magistral poetului, din care n-a mai păstrat aproape nimic în *Istoria...* din 1941. Erau sugerate figura mobilă, cu neașteptate furtuni lăuntrice, de asiatic cu ochii „vegetali" a poetului, solaritatea sa congenitală și cruzimea „tristă" a autocontemplației. După viziunea solară din poemele frenetice, *Isarlîk-ul* este o pată. „Torentul solemn de piscuri siderale se scurgea acum pe un canal îngust, fetid, în miasme de eter și sulf, și divina invocație către stele se cocoșase într-un descîntec de lună și într-o aducere de noapte a viselor întristătoare. Acum poetul rupsese cu sufletul solar, de zi, cu priveliștea lumii terestre și se lăsa în voia Apei Sîmbetii dus cu ochii morți către Himeră." Și criticul atît de surprinzător care e G. Călinescu, reține, ca mai toți exegeții, de la Cioculescu încoace, arbitrariul *aventurii poetice* a lui Barbu, derivînd dintr-o percepție personală a datelor cunoscute. Astfel „«compunerile» lui sînt niște «demențe», adică abdicări de la orice comunitate de percepere a lumii externe și interne, alienări ale simțului comun." Experiența disciplinei matematice este considerată nefastă. „Disciplina matematică a trecut prin sufletul poetului ca un ger acut, încremenindu-l într-o temperatură abstractă pe piscuri acoperite de zăpezi. De acolo năzuința de a se îndepărta de contingent, de coloarea fenomenalității, și a se urca spre candoarea înaltă a abstracției, la ritmul pur al celor mai din urmă generalități. Dar linia și numărul ar fi dat o matematică *sui-generis* și păstrate ca singure moduri de privire a lumii, ar fi dus la galimația unei inextricabile Kabale." Călinescu intuiește primul că poetul expune „piesele unui nou romantism de data aceasta nu de ordin moral, ci de domeniul problemei cunoașterii, constînd în discordia dintre simțuri care dau o icoană primară a lumii și intuiției în absolut". Romantismul gnomic, iată axul poeticii barbiene, fulgu-

rant enunțat de către criticul genial, dar nedemonstrat. (Aceasta dovedește, deja, subiectivitatea umorală a criticului. Este indiscutabil că, dacă ar fi *vrut*, Călinescu ar fi dat exegeza esențială asupra lui Ion Barbu, ca și în cazul lui Lucian Blaga, care, tot în mod *voluntar*, a fost nedreptățit). Ocultismul magic, simbolurile originare, căutarea legăturilor armonioase dintre lumea umană și univers, nostalgia paradisiacă retrăită în spirit sau în vis, logosul orfic al vîrstei de aur, iată tentații absolute ale romantismului de cunoaștere. Cunoașterea romnatică devine un *hybris*, comis împotriva zeilor, prin aspirațiile sale. *Poetul* comite acest „păcat" în mod involuntar pentru a salva umanul de temporal. Asemenea „tentații" stau la baza romantismului german pe care Barbu l-a asimilat în esență. Legea acestei cunoașteri metafizice era *analogia*, inițierea ocultă. Paradoxal, criticul extrage în același timp năzuința „temperamentului mai mult decît a esteticii lui I. Barbu ; pitagorismul poetic, sublimarea obiectului pînă unde îngăduie arta și se înțelege mai ales sentimentul de elan spre esență, restabilirea unei ordini pe planul al doilea, a unei corespondențe oculte între simboluri, instruirea de lucruri fundamentale, inițierea în această ordine lăuntrică prin imagini esențiale și practice muzicale", fixînd unicitatea tentativei : „prin aceasta poezia sa încrucișează spada cu aproape toată poezia contemporană română. Nouă sau veche, aceasta din urmă are la bază universul concret trecut prin sufletul conștiinței de stări, și cînd obiectul ei este o stare vagă, atunci e vorba de un inefabil al microcosmosului, de o tulburare de linii fără alt scop decît acela de a reîmprospăta recepția emoțiilor. Un incfabil vrea să ne creeze și d-l Barbu, dar un *inefabil macrocosmic, intelectual, revelator al lucrului în sine în care orice stare concretă este înlăturată, păstrîndu-se numai vaga, lunara apariție de inițiere*. Poezia d-lui Barbu ar vrea dar să fie o muzică de sfere, o cunoaștere extatică și este în mare măsură un amestec nestatornic de magie, Kabală și orfism." După aceste delimitări paradoxale, Călinescu, urmînd portretului schilod din umbre și lumini, dă impresia (trecînd la analiză) unui divertis-

ment critic cam gratuit, ilustrat cînd printr-un ton exegetic grav și profund, cînd prin peroratia adusă pînă în preajma vulgarizării. Analizele întreprinse asupra poeziilor *Aură, Timbru, Margini de seară, Lemn sfînt*, deși pline de sugestii, au o anumită neseriozitate, insinuînd că aceasta vine chiar din șovăielnica claritate a textului comentat. Transcendentul, spune Călinescu, e mai mult aspirație ambițioasă, și niciodată împlinire. Erotica este analizată destul de pedestru : „Erotica din ciclul *Uvedenrode*, singurul de acest fel, este lipsită nu numai de proces sufletesc, dar chiar de voluptate. Filozofia omului ce vrea să înfățișeze creația în formă potențială, în puritatea neființei, idila dintre ciupercă și laponă cu antinomia umbră-lumină sînt zăpezi răcoroase, amabile ce cad pe gheața unei intelectualități rigide. Senzualitatea este, aici, febricitată cu sudori reci a intelectului care încearcă să se satisfacă prin simțuri spre o cît mai întinsă stăpînire a sensului lumii. *Uvedenrode* vine cu un rit erotic, simbolic, o inițiere orfică în mistere"... Prin revenire la aceeași idee, G. Călinescu acceptă *substanța* hermetismului barbian, dovedind justificarea ei într-un plan inițiatic. Dincolo de „cryptografia" susținută în 1930, va trece la o argumentare mai înaltă în *Istorie*, abia în 1941. „Metoda este aceea inițiatică a culturilor închise, care se bizuie pe simboluri. Aceste simboluri (ou, arbore, șarpe, cruce, sămînță etc), departe de a fi simple alegorii rezolvabile prin analiză, sunt niște imagini care exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm. Oul este un simbol hermetic, căci prin el înțelegem un mod de germinație terestră, dar și chipul de germinație macrocosmic. Evocîndu-l e un fel de a spune că în lume totul germinează ovular. A fi inițiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sînt mereu conjugate. Simbolul este în hermetism corespunzătorul legii, din gîndirea logică. Pentru inițiat e de ajuns a spune *ou* pentru ca el să intuiască amîndouă ordinile, profanului îi putem explica cum că spiritul universal se relevă în ou. Important este că simbolul mișcă intelectul, dar nu rațiunea, de vreme ce nu stabilește raporturi de cauzalitate în lumea fenomenală. El nu face

decît să constate întrepătrunderea între absolut și relativ, să confirme veșnica fulgerare a Divinului în cosmic. Prin urmare inițiatul e totdeauna un contemplativ și un mistic și cîntecul lui e ferit de elementul didactic." Analizînd din nou *Aură*, *Legendă*, și ciclul erotic, Călinescu trage acum alte concluzii, în vădită contradicție cu cele anterioare despre sensul erotismului barbian : „d. Ion Barbu face operă de *mistagog*, de introducător în taine pe cale sintetică. Sintetismul acesta intelectual are un vădit aspect orfic în *Uvedenrode* și *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Practicile sexuale sînt numai un mijloc de exaltare, de provocare a unei înalte vibrații sufletești, cunoașterea extatică a absolutului, sau o stare de sublimare a corporalului pînă la un amor eteric, stelar. Nu se poate tăgădui acestei poezii ingeniozitatea încantatorie a ritmului, o voluptate rece, abstractă, admirabil realizată în mișcarea umidă, ondulată a gasteropodelor împreunate, dar care în loc să trezească stări paradiziace, prezența intuitivă a unui nou Olimp, rămîne o minulescian de facilă cantonetă cu subînțelesuri, onomatopeică și emfatică pe care o vor recita de acum dormitoarele internatelor și grupurile nocturne ca pe cea mai *amuzantă* dar și cea mai morbidă formulă a chemării genezice." Și din nou la fel de paradoxal, Călinescu neagă ceea ce mai înainte ridicase la mare înălțime : „Cu tot sensul ascuns, *Ritmuri pentru nunțile necesare* sînt și mai amenințate de popularitate. Din aceste versuri supărător de săltărețe, amuzante în indecența lor aparentă, pentru care indiscreția ține locul inițierii, amenințate a fi gravate în locuri dosnice și al căror singur punct de atracție este elementul obscen exprimat cu originalitate răsare ca o constelație sublimă"... După o negație aproape trivială ca aceasta, trebuia să urmeze o atitudine favorabilă extremă. Aceasta se pune în legătură cu *Domnișoara Hus*. „Nu folclorul este punctul de plecare al ciclului *Domnișoara Hus*, ci un ceremonial magic, de astădată obiectiv, o vrăjitorie cu psalmodii conjuratorii foarte pitorești la suprafață, dar care se ridică încetul cu încetul spre un fior astral, spre un misticism theurgic, în sfîrșit spre un sens al lumii privit din infinitul firmamentului, legat de

fenomenalitatea noastră prin fluxuri astrale [...] Lirismul astronomic formează așadar cea mai rezistentă insulă din arhipelagul exotic, tulburător al *Domnișoarei Hus*, poemul nebunei care practică vrăjitoria, conjurînd stelele cu mosorul spre a-și recăpăta iubitul, poem original pretutindeni, colorat, sarcastic, cu un duh interior de spaimă, dar sublim în invocația cerului înstelat." Viziunea orientală a poetului din ciclul *Isarlîk* este explicată exact în sensul unui spirit atemporal, altfel concret. „Obiectul poeziei este deci nu fața concretă a lumii balcanice, ci schema ei ideală, adică, «o simplă ipoteză morală», replică a Greciei alexandrine din faza primelor compuneri, de unde lipsa de istoricitate și de concreteță geografică, *Isarlîk* fiind realizarea atemporală, aproape fabuloasă, a ideii de permanență, o formă etnică închisă, nemișcată, într-un cuvînt absolutul care, cu monotonia ideii pure, plutește deasupra formelor istorice, adulterate într-o legănare perpetuă." Acum va urma din nou o reținere, spunîndu-se și mai paradoxal după ce s-a afirmat hermetismul substanțial, că poetul e un retoric : „Ar fi fost de dorit ca individualitatea națională a cuvîntului să se topească în acea fonică a versului pe care îl socotea unitate simplă a poeziei. În realitate umbla după o melodie goală, bazată pe un raport de numere, nu pe muzica internă a sufletului, *ca orice retoric care caută nu inefabilul ci muzicabilul.*" În final Călinescu sintetizează cele spuse atît de paradoxal, amestecînd judecata de valoare cu portretul fizic și moral, încît concluzia reală scapă, rămînînd într-o indecizie uimitoare. Poezia lui Barbu „este efectul unei minți ascetice, în veșnic proces de sublimare, al unui temperament mistic fără religiozitate, căutător de extaze reci, atras de lună și întunecat de vise ; temperament incontestabil, în goană după paradoxuri artificiale. Poet totdeauna personal, prea elevat sau prea pitoresc, lipsit numai de emoții medii, puțin obscen, puțin dervîș în tînguiala măsurată, orientală pe care vrea s-o dea versului, d. Ion Barbu are adesea strofe de poet mare, dar și un gest furiș, stricător, probabil congenital și o febrilitate ideologică și mecanică, fără proces afectiv, o rotire prea repede în univers, înainte de a potoli in-

stinctele cu o viziune concretă, a unor ochi vegetali, boabe fixe de strugur veșted, capabil de orice.“ Dincolo de paradoxalul implicat aici, vom recunoaște că deocamdată intuițiile lui Călinescu sînt fundamentale, poetul *Jocului secund* fiind cuprins în esență în aceste rînduri.

Aplicat și aproape didactic, comentează Pompiliu Constantinescu la puțină vreme după Călinescu, în „Vremea“ (anul III, nr. 130, 11 septembrie 1930), sub titlul „Glose la poezia d-lui Ion Barbu“. Rezumativ, criticul intră în substanța liricii barbiene, descriind-o adesea pedestru, dar de cele mai multe ori cu observații de bun simț, întemeiate pe lectură și experiență literară. „Evoluția poeziei barbiene este mai ales tehnică — de la retorism și pictură, la ermetism și lirism subiacent. În substanță, ambele moduri se înrudesc prin finalitatea lor în *idee. În maniera parnasiană, ideea era evocată, se desfășoară pictural și retoric, cu o muzicalitate exterioară; în maniera ermetică ideea apare ca o posesiune de esențe, ca un plan al subiectului confundat cu obiectul.* Subiect și obiect sînt contopite într-un act narcisian al spiritului. Substanța «modului interior» este o oglindă reflectîndu-se în ea însăși într-o abatere de la norma legilor de refracție. *Intuiția fundamentală a ermetismului* barbian este ideea platonică concepută în sine : poezia *nu mai este o intersecție între spirit și univers, ci analogia spiritului cu el însuși*“ (s.n.). Cînd nu rezumă păreri curente despre poezia barbiană, criticul se arată cvasipolemic cu bune intenții față de aberațiile debitate de alții. „Unii au identificat poezia din *Joc secund* cu mistica religioasă, anexînd-o unui idilism ortodox. Poezia ortodoxiștilor naționali este însă decorativă ; îngerii și Dumnezeu, Fecioara Maria și Isus au fost coborîți din cer pe pămînt, umanizați și autohtonizați. Decorativul nu este un procedeu al d-lui Barbu ; poezia sa este numai spiritualistă ; gîndul este pur exprimat, într-o ardoare principială. Universul devine un joc al spiritului, materia — o realitate ideală — [...] Procedeul trecerii de la exterior la interior, de la fenomen la principiu este foarte frecvent în poetica d-lui Barbu ; metrica apare ca simbolul unei idei, unei esențe [...] Ermetismul d-lui Barbu,

intuit în structura lui interioară, nu este pur sintactic, cum a apărut unora ; el este dictat de o mecanică spirituală evidentă. Cu o asemenea structură abstractă, nu vom mai găsi în opera sa un inefabil scos din muzica îngînată a unui lirism emoțional ; inefabilul devine un contur tremurat al ideii, a vibrare a esenței care se caută în expresie [...] lirismul d-lui Barbu trece la limita extremă a poeziei, în plan pur cerebral. Intelectualismul său implică paradoxul : *Cogito, ergo, sentio !*“ Trecînd la examinarea laboratorului intim al poeziei lui Barbu, Pompiliu Constantinescu constată că „cel mai izbitor procedeu tehnic al acestei poezii e ceea ce am numi dubla figurație : o interpretare a absolutului prin relativ, a idealului prin senzorial“. Aici P. Constantinescu este, în fond, de aceeași părere cu Șerban Cioculescu. „Metoda trece brusc din spațialitate în durata pură ; logica intimă a poeziei devine obscură, lăsîndu-se posedată prin aproximații și analogii depărtate. Asociația nu se mai face între termeni imediați, fuzionînd odată cu expresia ; se preface într-o asociație în serie ale cărei verigi trebuiesc adesea presupuse, complicități, ghicite, oarecum de cititor. Colaborația dintre poet și lector devine o cursă de ingeniozități. Intuiția lui e obligată să lucreze arbitrar, fiindcă arbitrară este însăși logica internă a metaforei. Dubla figurație a poetului trebuie desfăcută în elementele componente, în infinitezimalele ei subiective ; exegeza este singura cale de percepție poetică. Figurația se transformă într-o succesiune de planuri independente ; din trei obiecte capricioase trebuie să figurezi un chip unitar, o expresie lăuntrică. Podurile între strofe sînt suspendate ; trecerea între pasagii o faci pe valori interne proprii, care pot să coincidă sau să nu coincidă cu valorile subiective ale poetului. Această transmisiune fără continuitate, joc subtil al spiritului, duce ermetismul la ultimele lui concluzii. Îți trebuie cheia visului poetic, din pozele lui originale. Cu toată respingerea formală a «dicteului suprarealist», pornită de d-l Barbu în articolul asupra d-lui Arghezi, ideea platonică rămîne adesea într-o ceață de vis pur, esența ei risipindu-se în narcoze confuze.“ Respingînd

prea marea asemănare cu Mallarmé (reductibilă doar la sintaxa poetică), Pompiliu Constantinescu vede, după Călinescu, printre primii, în Ion Barbu — un colorist romantic în ciclul oriental a cărei viziune este organică unui lirism autentic. Faza „modului interior", la Barbu, s-ar reduce doar la tehnică, după critic, de aceea, această poezie poate fi și obscură, dar nu o simplă farsă modernistă. Dincolo de tehnică, se admite substanța intelectuală a lirismului, străbătut de un adînc esoterism. „Intelectualismul poeziei barbiene nu rezidă numai în tehnică ; în lipsa de sentimentalism, am putea spune chiar de sentimente, a acestei poezii, descoperim un intelectualism de substanță. Este caracteristică absența unei poezii erotice directe ; confesia nu intră în materialul poeziei barbiene. De la admirabila sinteză lirică din *Păunul* — pînă la *Uvedenrode* și *Domnișoara Hus* punctele cardinale ale erotismului său divulgat estetic, d-l Barbu rămîne într-o atitudine ideativă și simbolică. *Iubirea este expresia unui principiu cosmic, lege supremă, care absoarbe individul dincolo de limitele temporale.* Un sensualism implacabil stăpînește pe om, prezentat ca un joc al forțelor universale, al unui instinct, manifestat într-o atmosferă ezoterică." Pompiliu Constantinescu aduce contribuții reale privind erotismul barbian. Onestitatea sa critică îl onorează printre ceilalți exegeți, exagerați într-un sens sau altul. După G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu (în aceeași măsură cu Dan Botta, dar pe căi personale) este foarte sincer în angajarea critică. Dacă nu a înțeles, criticul poate fi învinuit de opacitate și intuiție mediocră, dar în nici un caz de rea intenție. Atitudinea cuminte, egală în umoare și fervoare, dă judecăților lui un plus de autenticitate. Sigur că, după G. Călinescu, ceva extraordinar n-avea cum să spună Pompiliu Constantinescu. Cel mult să întemeieze tranșanta judecată de valoare călinesciană, prin analize mai elementare. Ceea ce a și făcut. Dovada că Pompiliu Constantinescu este primul și ultimul după G. Călinescu, capabil să priceapă măcar formal („romantic colorist") romantismul fundamental al poetului Ion Barbu.

G. Călinescu era punctul maxim al exegezei barbiene în momentul apariției volumului *Joc secund*. Între G. Călinescu (1930) și Tudor Vianu (1935) deci între cele două exegeze fundamentale asupra lui Ion Barbu de pînă în prezent *, se întinde un spațiu amorf, în care detractorii vechi (căci vom vedea că nu lipsesc nici cei mai noi) fac un acord din a blama această poezie.

Unul dintre aceștia este Constantin I. Emilian care, în eseul *Anarhismul poetic* (București, 1932), include pe Ion Barbu la capitolul „Moderații — Lirica minoră". Poetul este taxat drept lipsit de sentiment, iar panteismul său drept o „înclinare maladivă", turnată într-un „retorism sonor" ; evoluția poetică este „mai mult voită decît spontană". Impulsul de a-și filtra retorismul este numit în termenii de mai tîrziu ai lui Ion I. Cantacuzino, reluînd cînd îi convine și idei pronunțate negativ la adresa poetului de Șerban Cioculescu. I. Barbu este considerat un poet „anecdotic", cu o „înclinare temperamentală" (în *Nastratin Hogea..., Ritmuri pentru nunțile necesare, Riga Crypto și lapona Enigel, Oul dogmatic, Păunul*) spre „bufonerie", un „sexualist" de obsesie morbidă în „expresie vulgară" *(Domnișoara Hus)*, ceva „crud", trivial, „absolut scabros". Instinctivul ar caracteriza „viața primară, viața primară sufletească" a poetului nostru. C. Emilian susține că visul nu l-a vizitat pe autorul *Jocului secund*, întrucît poezia sa intelectuală se pune în legătură directă cu rațiunea. Lirismul caracteristic fazei hermetice, îl numește „cerebrism". (Cîtă siluire a limbii pînă acum : obscurism, cerebrism... și cîte *isme* vor mai urma — n.n.), considerîndu-l a fi efectul unor emoții personale, arbitrare (*Oul dogmatic, Lemn sfînt*). *„Acest joc cerebral extrem poate însemna ori virtuozitate, ori decadență, ori mai degrabă anularea poeziei prin sine însuși."* Iată expresii ce le vom întîlni și la I. I. Cantacuzino. La fel procedeul urmăririi abstractizării tehnicii poetice de la periodice la volum. („Cimpoiul vește lun-

* Adică pînă în 1970, cînd era prădată această lucrare ca teză de doctorat. Fac mereu aceste note pentru a atrage atenția cititorului că *Opera literară a lui Ion Barbu* este anterioară anului 1970. (Notă adăugată, acum, în 1990).

cii sau fluierul în drum"). În final, C. Emilian acuză din nou „lipsa de emotivitate, fără de care poezia nu există". Judecat, într-un plan de receptivitate mediocră, în exagerare chiar, C. Emilian pare întemeiat. El demonstrează involuntar (ar fi bine!) cum poetul dificil Ion Barbu poate fi văzut și așa de către unii. În „Premisele" la studiul „Ion Barbu" („România literară", din 27 august 1932), Ion I. Cantacuzino consemna consternat: „mare mi-a fost deci mirarea constatînd, în răstimpul unei necesare documentări, cantitatea de reticențe și adversități, degajată de această poezie, tocmai în clanul celor mai tineri", numindu-l aici și pe Lucian Boz.

Într-adevăr, în „Vremea" nr. 132, 25 sept, 1930, sub titlul: „Sfînt alterat, neutru, nepereche", atitudinea lui Lucian Boz întrece orice limită prin furia negatoare. „Plăcere pseudoestetică — sentimentul vagului, al tainicului, acel extaz epileptic pe care-l încearcă noroadele recitînd formele neînțelese ale unei litanii arhaice 1. — Departe de a fi artă esențială, poezia d-lui Barbu o împăienjenește tangențial. 2. — Contrar poeziei absolute de luciditate, cum o dorește programatic *Jocul secund* abuzează de reminiscențele unei dispoziții primitive de trăire." „Erezii vechi și noi, aspirații nelămurite spre extaziuni incerte de la cel erotic și cel al dervismului frenetic, pînă la marea tulburare a insului în fața Astrului. Iată într-un cuvînt (sau mai multe) terenul alunecos pe care se mișcă cel ce s-a aventurat în jungla *Jocului secund*." Maniera de zeflemea și injurie perpetuă caracterizează întregul foileton al lui Lucian Boz. Boz găsește o contradicție între mistică (contopire numenală prin abandonare a eului) și hermetism (culoare și concentrare a lui), deci o incongruență în cadrul lirismului barbian care se vrea și una și alta. Poetul ar umbla cu o „pompă pneumatică" — „*printre interesantele bălării ale filozofiei romantice germane*". „Tăria poeziei d-lui Ion Borbu este *imaginea*, de o putere halucinatorie, țîșnită ca din vis, sau din viziunile unui hașiș", conchide L. Boz, după ce află resortul acestei imagini în tehnica suprarealistă, refuzată în fapt de Barbu. Criteriul lui L. Boz seamănă cu al lui Ion I. Cantacuzino; a dovedi că Ion Barbu practică

tocmai ceea ce el însuși critică la alții, în formulările teoretice. Totuși L. Boz explică cu inteligență tendința de „trecere de la volum în plan — din plan în linie" ca negativă. Dar în esență aceasta e un semn de purificare a concretului, „*Absolutul se rezolvă în senzația epidermică*, aici rezidă tot impasul și tot mărăcinișul poeziei d-lui Barbu..." Relevarea „senzației epidermice" poate fi o eliberare și deci un catharsis necesar pentru recaptarea absolutului. Se insinuează că viziunile poetului ar fi urmarea drogării cu stupefiante, „diformațiile spațiabilității în asemenea cazuri sînt cunoscute din *Paradisurile artificiale*, iar poezia *Mod* nu este, desigur, speculația geometrului lucid ci a unui geometru bîntuit de ecuațiile-fantomă ale unei euforice plutiri". C. Emilian miza în negarea poetului pe rațiunea și logica actului său liric; L. Boz exploatează tocmai vocația vizionară a romanticului, considerîndu-le halucinații iresponsabile. Iată două poziții opuse dar amîndouă urmăresc același țel: injurierea și atitudinea răuvoitoare. Inițierea erotică din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, ar fi „un simulacru de mister eleusin": „Alchimia aceasta erotică este atît de ineptă, încît și Rimbaud, care deseori a fost ispitit să o teoretizeze, s-a dat în lături"; „dezagreabile versificări psihanalitice"; „un schizofren fanatic al unui tăcut și singuratic rit sexual"; „poema d-lui Barbu înaintează spre absolut pe drumuri de mult revolute, prin păduri de duh de tropice sau de caverne — unde schizofreni și primitivi închinători sînt slujitorii unui emoționant cult phalic". Poezia lui Barbu e o „narcotizare" și o imitație ieftină după Edgar Poe („Evrika"). Glacialitatea acestei poezii se verifică, după L. Boz, în nietzscheanul ditiramb *Domnișoara Hus*. L. Boz termină edificator: „Idol inert și opac purtător de mesaj fictiv, invietor de primitivism mult evoluat, este timpul să-l negăm asemene: «Sfînt alterat, neutru, nepereche»!" Trebuie să-i recunoaștem lui L. Boz, dincolo de abjecția injuriilor, reala inteligență critică.

Față de acesta, Ion I. Cantacuzino se remarcă printr-un ton mai urban și o certă vocație polemică. Într-un anumit fel, studiul lui Ion I. Cantacuzino, (apărut în

șapte numere consecutive din *România literară*, an. I, nr. 28, 29, 30, 31, 32, 33 și 34 din 27 august, 3 septembrie, 10 septembrie, 17 septembrie, 24 septembrie, 1 octombrie și 8 octombrie 1932) este un rezumat original al exegezei de pînă atunci asupra lui Ion Barbu, cu accentuare polemică a concluziilor negative. Interesantă observația lui Cantacuzino asupra exegezei critice a lui Lovinescu și Cioculescu : „De remarcat, de altfel, *că amîndoi criticii de mai sus caută motivele revoluției din poezia d-lui Barbu exclusiv în afară de ea, fără a gîndi o clipă că germenul putea exista în ea însăși și în construcția temperamentului poetic al autorului ei.*" Între atîtea bizarerii puse pe seama acestei poezii, Cantacuzino vrea să găsească o „coloană vertebrală" pentru o viziune mai completă asupra ei. Criticul procedează metodic. După „Premise" — trecere în revistă a tot ce s-a spus mai important de către critică pînă la acea dată, — încearcă prima ierarhizare și clasificare a materialului poetic după criteriul cronologic al apariției prin reviste. Constatarea este că poetul parcurge a evoluție poetică organică ; „preocupările ideologice" neschimbîndu-se de la un capăt la altul al acestei evoluții. Astfel, se constată just că *„problema existenței și a cunoașterii caracterizează permanent versurile sale*", aceasta fiind „un prim element unitar în acest destin realizat din linii frînte". Important este că Ion I. Cantacuzino afirmă sensul primordial gnoseologic al liricii barbiene. În primele poeme, Ion Barbu caută un sens în „înfățișarea lucrurilor" (luînd metrica drept simbol concret), și e apoi preocupat de simboluri din ce în ce mai abstracte. „Mișcarea interioară" a acestui lirism derivă din „turnarea în simboluri (fie chiar progresiv abstracte) a unei problematici identice", aceasta fiind o „mare linie directoare de-a lungul operei lui Ion Barbu". Deocamdată, preocupat să găsească un suport interior poeziei întregi, Cantacuzino dovedește bune intuiții. Acestea rămîn doar supoziții izolate, căci, fidel principiului său polemic, criticul va infirma (involuntar) ceea ce afirmase inițial. După ce a afirmat că axul poeziei acesteia stă în preocuparea de cunoaștere, va susține imediat ca un „principiu permanent al temelor alese"

— „pitorescul". Pitorescul ține de expresie, deci de formă, și astfel substanța afirmată odată se neagă de la sine. Sub specia pitorescului nu există poezie de cunoaștere. Fără a argumenta substanța poeziei lui Ion Barbu, recunoscută inițial, Cantacuzino susține pitorescul ei, înțelegînd prin aceasta : culoare, sonoritate (elemente expresive) și adăugînd pentru demonstrație exemple mai ales din ciclul balcanic. Pitorescului i-ar corespunde predilecția spre *vizual*. Dar carnea imaginii poetice este în primul rînd vizuală. Cantacuzino, față de C. Emilian și L. Boz, (care fiecare în parte neagă exact existența imaginii concrete) susține tocmai lipsa „analogiilor noționale". „Funcțiunea poetică învecinează aproape prin definiție, funcția simbolică. Viziune poetică e o viziune prin analogie". Analogie bazată pe ochi și nu pe idee. Senzație de origine vizuală. Deci pitoresc. Aici Cantacuzino face o silogistică destul de simplistă. Negarea poeziei barbiene din unghiuri atît de diferite demonstrează tocmai valoarea ei. Altfel ceea ce nu există, nici nu trebuie negat. În fond, orice analogie pleacă de la un impuls ideativ și-și caută o configurare în concret. Deci poetul dovedește geniu cînd lasă impresia că e foarte spontan, urcînd de la senzație spre analogie. Aceasta este poetica lui Baudelaire din „Corespondences". Imperativul mallarmean „...ne fût-ce que pour vous en donner l'idée..." ales de Barbu, nu poate fi înlocuit cu „...și pitoresc, după rețetă !", fiindcă acest vers neagă de fapt pitorescul prin nota peiorativă ce o conține.

Acuzația cea mai întemeiată adusă de Cantacuzino este *retorismul* ; poetul ar fi un maestru al elocvenței prin exuberanță, imprecații, exclamații, etc. Retorismul este caracteristic lui Ion Barbu și este adevărat că „principiul poetic elementar", refuzat de poet mai tîrziu, tocmai pe aceasta se întemeiază. Se poate spune chiar că Barbu folosește procedee retorice și în faza ermetizantă. Ion Barbu e un barochist. Evoluția sa lirică ilustrează traversarea romantismului (acesta e filonul ontologic al liricii barbiene) debordant inițial, în tipare hermetice. În fond, tot retorismul incriminat de Cantacuzino derivă din romantismul funciar al poetului. Hermetismul bar-

bian vine direct din romantism. Nietzscheanismul lui Barbu este modalitatea specială sub care se relevă neoromantismul său. Elanurile dionisiace nu pot fi exteriorizate decît într-o expresie romantică, singura capabilă să le cuprindă. Deci Cantacuzino demonstrează de fapt (cînd observă modificările tehnice de la periodice la volum), cum se face tranziția de la forma retorico-romantică la cea hermetică. Demonstrația sa filologică nu e defavorabilă substanței poeziei barbiene. Dimpotrivă, dă un semn despre înalta conștiință artistică a poetului. Lirica lui Barbu traversează toate experiențele poetice pentru un plus în revelarea aceleiași substanțe care este strict ontologică. Dar despre aceasta, Cantacuzino nu spune deocamdată nimic. Visul esențial și ocultismul magic vin din romantismul originar. Pe aici va trece întregul hermetism barbian. Firul roșu a acestei poezii, aici se află. Nimeni n-a observat cum este travestit fondul dionisiac (într-adevăr fundamental romantic) într-o așezare de forme apolinice prin oprirea în zonele de trecere, acolo unde latent există energii neprovocate la act. Barbu, ca mai toți marii poeți europeni (Mallarmé, Ezra Pound, T. S. Eliot, Gottfried Benn, Ungaretti, Claudel) captează sîmburele originar al poeziei, traversînd toate experiențele poetice și depășindu-le în același timp. Se încearcă o revenire la sunetul originar al lirei aedice. Un orfism nou, neîncătușat în nici un fel de tipare, dar elevîndu-le pe toate. De aceea, o influență anumită asupra lui Barbu nu există (ermetismul teoretic al lui Mallarmé, nefiind pus în practică). De la nemți n-a luat decît o matrice stilistică ce-i era congeneră prin substratul autohton folcloric (balada romantică), dar nu substanța poemelor ce există în germene înainte de a merge în Germania. *Asiatismul* lui Barbu (în fapt oriental-balcanic) e unul spiritual, în continuitatea hinduismului pe care-l intuiește ca stînd la originea spiritualității mediteraneene. Îi adaugă în plus culoarea balcanică, trăsătură suplă a unei eticități spirituale. Mai departe Ion I. Cantacuzino va adăuga încă o acuză : *subordonare permanentă artificialului.* Afirmația e fără fond, căci tot ce ar depăși înțelegerea obișnuită ar deveni neapărat și artificial. Re-

ține argumente pentru artificial și pitoresc din Ciocu-lescu, Călinescu și Paul Sterian. Ca și Lucian Boz aplică mecanic teoretizările polemice ale poetului împotriva lui însuși : „D-l Barbu dădea cu piatra în propria sa imagine ; își ura în d-ul Arghezi propriile sale porniri !“ Revenind, Cantacuzino rezumă : „Năvalnic, temperamentul său îl apleacă spre retorică și culoare, spre viziune și pitoresc ; firea sa revine imuabil la date ale acestor aplecări în fiecare din momentele poeziei sale“. Ion Barbu și-a reprimat apoi continuu datele temperamentului, înfrîngîndu-le în mod esențial, ele rămînînd să dea doar a tentă de stil poeziei sale, dar nu de fond“. Tot ce ar fi creație voluntară, stăpînită, în direcția conștientizării, este pentru Cantacuzino argument pentru artificial. Dar atunci, Eminescu întreg, cu cît traversează mai multe *variante* pentru aceeași poemă, spre a o aduce la desăvîrșire, cu atît ar fi mai artificial. Astfel, modificările tehnice pe care le analizează Cantacuzino pentru șapte poezii îl duc la concluzia ermetismului filologic, ca și pe Călinescu. Această analiză „invederează deci mijloacele tehnice prin care d-l Barbu luptă să tempereze și să stilizeze aplecările sale temperamentale. Mijloc comun : înlocuirea expresiei directe prin una aluzivă, schimbarea ei pe un plan transcendent, punerea în evidență a ideii prin circumscrierea expresiei care o indică ; eliminarea gramaticală a termenilor împrumutați din panoplia retoricii. Rezultatul tuturor acestor operațiuni *formale* am văzut că a fost *ermetismul* expresiei. Concluzia logică este deci că ermetismul barbian e de origină pur formală.“ Dialectica demonstrației lui Cantacuzino este adeseori adevărată. „Fugind de raționamente și logică, poetul silește pe cititor să refacă raționamentele a căror urmă vrea s-o evite... Iar trădarea poetului va merge de aici și mai departe. Căci atît de mare e revanșa înțelegerii în poemele sale, încît cititorul e dominat *numai* de ea. *În fața ei fiorul se pierde, emoția se diluează, textul devine numai conștiință și încetează* de a *fi poezie barbiană.* E prima mare imputare pe care o facem poeticei barbiene.“ Vom spune că această remarcă e întru totul justă. Într-adevăr, furat de sensul poeziei,

pierzi șansa emoției estetice în favoarea celei intelectuale. Iar dacă emoția estetică ar părea exterioară pentru cine se oprește numai la ea, polemistul va nega „substanța filozofică idealistă" a poeziei pentru că „ideea platonică nu poate fi captată sub formă de imagine". După Botta, și Cantacuzino consideră *Uvedenrode* „sublimarea în vers a unui motiv de pure preocupări freudiene". Pitagorismul lui Barbu nu e real : „nimic din concepția mistică a numărului ca esență a universului". În fond, Cantacuzino a expus involuntar convertirea dramatică a poetului de la romantism la hermetism. Barbu a încercat continuu să-și renege romantismul ca fiind exterior. Drumul e de la un fond comun la unul special interiorizat. Vrînd să se detașeze de poet — care ar face cuvinte încrucișate — criticul nostru va dezvălui tocmai sensul avut în vedere de poetica barbiană. „În concepția noastră, poezia e însă exprimarea inexplicabilului, cuvînt și cîntec pentru a spune ceea ce cuvîntul nu poate spune, eliberarea în clipă a unei tensiuni, expresie a ceea ce are viața mai ardent". În final, Ion I. Cantacuzino va dezarma, autonegîndu-se și recunoscînd poeziei barbiene „în primul rînd meritul de a fi deschis literaturii noastre drumuri de exprimare, de punere în scenă, dacă pot spune astfel, ale conflictelor de idei. Prin aceasta Ion Barbu a contribuit să desăvîrșească un mers firesc al cugetării omenești, drum de la afect la intelect, de adîncire de la simț la gînd", iar singularitatea lui Barbu ar consta în a „fi introdus substanța pură în sacul cu materiale al poeziei noastre". Deci verva și fervoarea polemistului se consumau într-un chip gratuit, în măsura în care bisturiul critic nu percuta miezul poeziei. Ion I. Cantacuzino care nici nu pomenește de poemele cele mai dificile ale lui Ion Barbu (cum ar fi *Oul dogmatic, Riga Crypto și lapona Enigel, După melci, Edict),* n-are cum să le mai și explice. În general, exegeza sa este atît de polemică încît nu reușește să se apropie decît superficial de semnificația lirismului barbian. De altfel, elegant, eseistul și-a luat măsurile de rigoare, mărturisind aproape învins : „Că asupra ei (poeziei barbiene — n.n.) nu se poate spune lesne un cuvînt ultim și definitiv. E adevărat. Poetul a știut, ca un luptător uns cu ulei, să se ferească de priza adversarului." Afirmația lui Ion I. Cantacuzino poate fi aplicată mai tuturor exegeților, care, în măsura în care n-au înțeles lirismul barbian, l-au refuzat cu înverșunare. Orice breșă în cuirasa poetului a fost o victorie sărbătorită prin multe cuvinte. Despre cîștigarea unei bătălii definitive, deocamdată nu se poate vorbi.

Cel mai bătăios în pretențiile de subminare a lirismului barbian a fost Eugen Ionescu în eseul său programatic *Nu* (1934). Încă în 1932, într-un „P.S." la articolul „Critica criticii", („România literară", nr. 15, 28 mai 1932) în care ironiza capacitățile critice ale lui Const. I. Emilian, Eugen Ionescu își anticipa atitudinea față de poezia lui Ion Barbu astfel : „«Cine i-a spus d-lui Const. I. Emilian că Ion Barbu e «anecdotic» ? Într-adevăr — așa este. Poetul nu poate fi reabilitat însă pentru că d-l C. I. Emilian își închipuie că Ion Barbu e «dificil». De fapt, Ion Barbu este «facil», — și «mai puțin facil» *tehnic,* dar tot «facil» ca esență lirică»". Nu departe de adevăr (desigur la modul teribilist care-i aparține) era E. Ionescu și atunci cînd arăta nivelul exegezei barbiene pînă în acel moment : „Critica s-a mărginit prin urmare, la exegeză (Pompiliu Constantinescu, etc) sau la o elegantă și ușoară atitudine lirico-teoretică (E. Lovinescu, Perpessicius), sau la o suspectare mioapă (Șerban Cioculescu) sau la un entuziasm fără rezerve, generos și nefundat, împins pînă la limite (Petru Comarnescu și banda lui de la *Ultima oră*) ...sau la un entuziasm de rea credință, ortodox, ismenit dealtminteri și grațios ca o vacă cu umbrelă (Paul Sterian)." Apoi, reluînd, fugosul negator spune despre Șerban Cioculescu : „acest anticleric e perfid ca un papă — vede pînă și în Ion Barbu un ortodox", despre Paul Sterian că a „rămas cu turul nădragilor (turcești) în mînă" și, în fine, că „toate argumentele d-lui G. Călinescu (care *pare a fi cel mai lucid*) pledează, mai degrabă subînțeles, pentru *refuzul poeziei barbiene*", (lucru pe care l-am remarcat și noi cînd am analizat exegeza lui Călinescu). Ceea ce dorește să demonstreze Eugen Ionescu este că poezia lui Ion Barbu e „o simplă

evadare geografică *(Isarlîk),* sau alteori o proastă mască a supunerii umilă la circumstanțe, la accident, la toate forțele mici, inferioare". Față de Ion I. Cantacuzino, Ionescu se arată aproape invidios de a i-o fi luat-o înainte : „Studiul meu, scris de altfel cu cîteva zile înainte, se deosebește de al d-sale, nu numai prin faptul că atitudinea mea este mai precisă, *da* și prin faptul că acele cîteva calități ale mele de mișcare, vervă și talent — fac tot ceea ce lipsurile de coheziune și scrisul dezlînat al lui Ion I. Cantacuzino nu pot face". Cu o dezinvoltură de mare farsor, Eugen Ionescu inventează apoi un *Jurnal* simili-filozofic, premergător studiului lui I. I. Cantacuzino în care, pe lîngă exprimarea angoasei existențiale, (la modul în care o va trata mai tîrziu, în teatrul său), mai aruncă din cînd în cînd și cîte o imprecație în direcția poeziei barbiene. Cam în genul acesta : „poezia barbiană este o poezie proastă, asta și atîta tot trebuie să rămînă. Argumentele nu interesează"... „dacă vom găsi o valoare reală în poezia barbiană, aceasta e refugiată în anecdotă și în culoare. De altfel am să mai disting valoarea simbolică (arbitrară, convențională) de valoarea estetică (intuiție, cunoaștere)". Aceasta din urmă este o observație foarte inteligentă. Într-adevăr, la Ion Barbu *ar părea că primează valoarea simbolică, dar aceasta își adaugă pe cea estetică* într-o osmoză care-i aparține întru totul poetului. Se reține apoi, la loc original, dificultatea exterioară (numai pentru cititori) a poeziei. „Dacă poezia dificilă este o poezie facilă, dacă toată valoarea ei constă nu în sensurile ei interioare, ci în limba ei păsărească, în armătura ei tehnică exterioară care o apără ; dacă poezia pură determină o școală literară, însemnează de la început că principiul ei este caduc și că în sine însuși conține o contradicție care îl omoară, îl dislocuă." Paradoxal (și adevărat), E. Ionescu susține că „poezia lui Ion Barbu este o poezie veche : didactică, compusă după reguli curente de compoziție și toată spiritualitatea ei se reduce la o simplă filozofare *(Oul dogmatic, Uvedenrode),* ornată și înflorită". Și are dreptate ; Ion Barbu e „vechi", fiind în substanță un neoromantic, iar în expresie un neoclasicist. O idee tot foarte inteligentă este aceea că „hermetismul e un compromis între tăcere și expresie", iar „Monseieur Teste — Ion Barbu are orgoliul unei tăceri abdicate". Ion Barbu în fond compromite hermetismul, întorcîndu-l la esența sa : romantismul gnomic. În realitate, cum bine intuiește Eugen Ionescu, hermetism complet nu există, nici chiar în cazul lui Mallarmé. Hermetismul menține o interdicție restrictivă de revelare, pe care arta, prin caracterul său, n-o respectă. Deci hermetismul în poezie e în fond un termen impropriu, inventat din necesități metodologice. Nivelul mediu de receptare al criticii a decretat drept hermetism ceea ce scăpa înțelegerii obișnuite. Printr-o anumită cultivare a spiritului, impedimentul acesta putea fi depășit. În ultimă instanță, pentru Eugen Ionescu, poezia lui Ion Barbu e reductibilă la „pitoresc, suprarealism, Mallarmé, alegoric". Un alt paradox revelator : „Simbolul în poezie ; poetul nu ne simbolizează ce vrea el ; noi vedem simbolizat ce vrem noi". Situația aceasta a fost adoptată de critică în cazul lui Barbu, ca fiind cea mai convenabilă. După ce îl învinuiește de plagiat după *M. Teste* de Valéry, conchide din nou : „Poezia lui Ion Barbu : pastel, narațiune. Are calități de humor și de badinaj. Din cînd în cînd, cu ajutorul lui Paul Valéry e și metafizic. De obicei însă, se difuzează în exterior". O singură dată scapă admirativ, negatorul uitîndu-și intențiile, atunci cînd se referă la *Domnișoara Hus :* „acest ciclu *exprimă* un *fantasc crescut din plin real și depășește regiunile terestre. Aici suferința este grandioasă, expresia ei are parcă o rezonanță cosmică*". La urmă, E. Ionescu reia comparația nefericită a lui Lovinescu : „Între Cerna și Ion Barbu, nu este nici o diferență esențială". Pentru a ilustra neseriozitatea lui E. Ionescu, citâm „ultima filă de jurnal" prin care se autoanulează : „1 septembrie — Ion I. Cantacuzino mă anunțase că va scrie un eseu elogios despre Ion Barbu. Văd (mi-a parvenit un număr nou din *R. Literară*) că a scris unul integral defavorabil. Și stă exact, exact, pe poziția mea (desigur, fără abilitatea mea). Să-l mai discut și eu pe I. Barbu acum, din același punct de vedere ? Iată un lucru nelalocul lui. *Nu mai scriu studiul.* (Parcă

pînă acum afirma că l-a scris înaintea lui Cantacuzino — n.n.). Aștept să treacă timpul și am să scriu, poate, unul pentru reabilitarea lui Ion Barbu. (Desigur dacă studiul lui Cantacuzino prinde)". Deocamdată constatăm cu satisfacție că n-a prins nici unul. Dimpotrivă.

„Monografia" lui Tudor Vianu din 1935 are toate calitățile și toate defectele ce decurg din complexitatea ei. Vianu a scris acest studiu în chip demonstrativ, și erudiția ca și didacticismul său profesoral îl vor irita pe cel căruia îi e închinat. Tot ce a spus profesorul erudit poate fi valabil, după cum i se poate obiecta totul, pornindu-se de la amănunt. Soliditatea lucrului vine din aplicarea serioasă și migăloasă, plină de fidelitate (pe cît i-a fost posibil) față de text. Din acest punct de vedere, Tudor Vianu este un exeget unic al lui Ion Barbu. Nimeni, înainte sau după el, nu s-a aventurat într-atît încît să ia textul în serios. (Aceasta mai ales, din lipsa de aplicație asupra lirismului barbian). Vianu acceptă etape, disjuncții și fragmentarism într-o carieră lirică atît de unitară. În concluziile studiului său, se cuprind premizele și demonstrația : „Timiditatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu ne-a adus în față exemplul unui poet realizîndu-se, după toate aparențele, prin evoluții fragmentare și antagoniste. Poetul ciclului filozofic din *Sburătorul* a trebuit să se nege pe sine, pentru a renaște în forma povestitorului din *După melci* sau din *Nastratin Hogea la Isarlîk*, iar acesta a trebuit să se tăgăduiască încă o dată, pentru a face loc inspirației spiritualiste și ermetice din *Joc secund*. Pornit pe calea unor meditații închinate marilor simboluri ale naturii și omului, drumul lui a cotit către o apropiere mai mare de viață, în expresia ei realistă și de acolo s-a îndreptat către esențele inteligibile ale spiritului. Avîntîndu-se în primul moment către înălțimile concepției, poetul a îmbrățișat în cel de-al doilea lărgimea vieții, considerată în suprafața ei pitorească și s-a afundat în cel de al treilea în adîncimea sensurilor ei mai ascunse". După cum se vede, va face o analiză amănunțită a poeziei lui Barbu în toate cele trei etape fixate de poet în interviul luat de F. Aderca

(parnasianism, orientalism, ermetism), metodă ce va fi urmată îndeaproape și de alții.

În introducere, profesorul cu doxă filozofică disociază între obscuritate și dificultate, dînd unele elementare sugestii despre lirismul dificil al lui Ion Barbu. (Cîteva din sugestiile propuse aici vor fi respinse de Barbu ca pedestre). Ceea ce nu observă Vianu în instituirea dificultății poeziei lui Ion Barbu este tocmai lipsa emoției pure. Fără priză emoțională directă, poezia își dublează dificultatea.

În ipostaza parnasiană, Vianu reține accentul pus pe *vizual*. Deși observă just că numai Grecia „tragică și orgiastică" a lui Nietzsché este selectată de poet, deși percepe ascensiunea uraniană prin „viziuni cosmice, înaintări ale sufletului prin spațiul nelimitat ca un fantastic meteor incandescent, deopotrivă cu fulgerul luminos al Luceafărului eminescian, croindu-și drumul către Demiurg *(Cînd va veni declinul)*", Vianu nu disociază modalitatea de receptare a nietzscheeanismului (de către poet) sub forma *romantismului gnomic*. Ion Barbu prelungește sau se reîntoarce la experiența lirică antică ; aceasta se vede continuată în romantismul gnomic, care se constituie astfel ca un *nou orfism*. Descoperind retorismul poetului, Vianu ajunge totuși la recunoașterea unei „tehnici romantice". „Parnasienii nu se exprimă niciodată așa. Aceste intervenții retorice nu sînt niciodată ale lor. Descrierea le ajunge. Elementele decorative sînt numeroase și la Barbu, dar ele se întrețes în pînza unei *meditații care se adresează cuiva*, Poezia nu este pentru Barbu expresia unui gînd pe care poetul și-l șoptește sieși. Poemele lui din această epocă presupun un martor, fie acesta propria conștiință a poetului. Mai departe aceste poeme iau forma unor *tirade patetice*. Prin acest model al exprimării, Barbu atinge, dincolo de parnasieni, *tehnica romantică a compoziției*" (s.n.). Vianu pune acest „romantism" pe seama influenței „poeziei filozofice" a lui J. M. Guyau (*Vers d'un philosophe*, 1880) fără să constate că lipsa „interiorizării" decurge din *caracterul inițiatic* al acestei poezii. Instruirea despre lucrurile esențiale implică un anume ceremonial fastuos, o tehnică *liturgică*.

Vianu nu dezvăluie suportul gnomic al acestei poezii, deși analiza expresiei îl duce la o concluzie justă. Retorismul constituie o modalitate de inițiere, poemele „pseudoparnasiene" avînd o încărcătură ezoterică fundamentală. Aceasta nu derivă dintr-o percepție personală, arbitrară, a poetului, ci înmagazinează un fond general gnoseologic. Să nu uităm, Nietzsche e un filozof, iar misterele de la Eleusis nu pot fi intuite de oricine în semnificația lor inițiatică. Trebuie o înzestrare specială pentru aceasta. (De aceea Socrate spunea că profanii nu trebuie să afle *totul...*) Astfel, analiza lui Vianu, deși mai completă decît oricare alta, rămîne totuși la suprafață, neîncercînd forajul adîncimilor. Această „superficialitate" se poate constata și atunci cînd exegetul trece la ciclul „baladic și oriental", subsumîndu-se viziunea specială de aici (tot inițiatică în sens moral), pitorescului. Tudor Vianu crede că acum „abstractismul" a fost abandonat, înlocuindu-l cu „trăirea autentică". Ludismul orfic din *După melci* este caracterizat cu termenul ușor de bonomie. Ion Barbu nu este însă un *bonom* nici chiar în acele *ocazionale* dedicate prietenilor. Oriunde, în orice vers, este infiltrat un sîmbure inițiatic.

Isarlîk-ul vizionar e văzut ca o „duioasă bonomie", înglobînd un aspect al pitorescului. Asceza lui Nastratin Hogea, sfîrșind în autofagie, în schimb, e bine interpretată, deși apropierea de religia creștină în viziunea lui Nietzsche este forțată. Analiza descîntecului din *Domnișoara Hus* în paralel cu variantele populare culese de Artur Gorovei — magistrală, observîndu-se bunele aplicații de stilistică ale profesorului. Sintagmele poetice insolite, aliterațiile, etc, sînt surprinse și explicate cu mare ingeniozitate.

Ciclul ermetic barbian este tradus aproape în întregime și tot în întregime preluat apoi de Basarab Nicolescu ; *Mitul oglinzii, Spiritualism* și *Treptele viziunii* devin la acesta : *Mitul oglinzii, Mitul nunții* și *Mitul Soarelui* ceea ce este exact același lucru, la ultimele două fiind schimbate doar denumirile. Fine asociații adaugă Vianu în legătură cu poema *Falduri* prin conjugarea lui Poe cu Guyau. Valéry și Mallarmé vor fi din nou con-

siderați maeștri ai poetului, ca și la exegeții anteriori. Vianu observă în *Spiritualism* că Barbu nu poate fi considerat „poet al iubirii". Nostalgia după transcendența unei iubiri absolute se bănuie însă dincolo de exacerbarea dionisiacă a viziunii senzualiste extreme. Numai visul căzut al *Domnișoarei Hus* și este destul pentru a ne ilustra idealitatea erotică, fără să mai amintim de eminesciana *Riga Crypto și lapona Enigel*. Inițierea solară spre care conduce *Ritmuri pentru nunțile necesare* constituie o coordonată axială a romantismului gnomic al poetului, decurgînd din mistica neoplatonicienilor. Viziunea solară a spiritului se altoiește pe beția dionisiacă a sufletului, după scurta perioadă de purificare, prin criza ascezei orientale. Astfel lirismul lui Barbu e unitar, traversînd doar mai multe avataruri inițiatice. Acestea se dezvăluie ca o triadă simbolică. „Negația spirituală a lumii" e ideea de discutat. Nu cumva poposirea în increat exprimă tînjirea după zona paradisiacă eminesciană ? Poate că Ion Barbu este poetul cel mai eminescian prin concepție, ducînd fulgurația eminesciană la o figurare „științifică". În orice caz, în conferința despre Rimbaud, Barbu vorbea și despre sine. Ca și Eminescu, Barbu are o concepție orfică asupra revelării prin cîntare inspirată, vizibilă în *Timbru, Grup.* În *Joc,* Vianu vrea să-l aducă pe Barbu lîngă poeții cei mai moderni avînd cu toții tentativa de a se „elibera de real", în limbajul lui Marcel Raymond din *De Baudelaire au surréalisme.* În fond, Barbu e un neoromantic fundamental, o dată prin expresie și apoi prin substanță (viziune gnomică absolută). Vianu folosește, vorbind despre lirica lui Barbu, expresia „desfășurarea povestirii", voind să înțeleagă un anume *obiectivism* al acestei poezii care *exclude interiorizarea,* proprie poeziei simboliste în general. Inițierea este impersonală. Fastul anonim al oracolului — atemporal. Orice urmă de subiectivism arbitrar dispare. Simbolurile vorbesc într-un limbaj etern. Sensul inițiatic transpare altfel aici, deosebindu-se de lirismul interiorizat (personal și pitoresc). „Omul metafizic" (cu termenul lui Tudor Vianu) îmbracă un veșmînt impersonal, același. Gestul său este astfel theurgic. Sigur că înțelegerea acestui ofi-

ciu va fi cu atît mai dificilă. În concluzie, Vianu e mai aplicat ca stilistician decît ca critic propriu-zis. Observațiile sale de amănunt sînt mereu originale, pe cînd în ansamblu, deși exegetul cuprinde poezia barbiană, nu-i găsește osia directoare.

După 1944, deci după o fază de umbră (datorită schimbării climatului ideologic-estetic), Ion Barbu va fi recuperat mai întîi prin respingere. Dar orice respingere implică a adeziune subtextuală (este cazul lui Ovid S. Crohmălniceanu), așa că receptarea n-a întîrziat să vină, mai ales prin valul de imitatori. Reluînd o distincție a lui Paul Valery, se lămurește tot mai mult că poezia barbiană, închizîndu-și căile de acces obișnuite, își creează treptat un public anumit, care să o măsoare cu balanța nenumită care i se cuvine. *A-și crea un public pe măsură*, iată semnul înalt la care tinde continuu lirica unuia dintre poeții noștri cei mai controversați, după cum s-a putut observa din procesul urmărit pînă acum. Ambiguitatea receptării sale decurge, mai ales, din absența tradiției în mînuirea actului intelectual de către un public încă neinstruit, pentru a degusta asemenea lirism. Aceasta e, în același timp, și apanajul faptei artistice ieșite din comun. La Barbu se cuprind ambele implicații. Esențial pentru criticul actual, mai pătrunzător prin evoluția sociologică a actului receptării, este deci de a spori meandrele textuale lămurind natura dificultăților posibile. Ar fi vorba doar de o *potențare* a perceperii și nu de o traducere a poeziei („trădare") cum bine observa Alexandru Paleologu în a sa „Introducere la poezia lui Ion Barbu" („Viața Românească", nr. 1, 1967) ; „exegeza și comentariul nu se pot substitui drumului pe care-l are de parcurs în treptata lui apropiere, pe cont propriu, de o atare poezie ; tot ce pot ele să ambiționeze este o încurajare la această apropiere, încercînd să risipească neîncrederea cititorului față de această poezie sau față de sine însuși, să indice un început de drum și să arate făgăduința ce stă la capătul ei". Exegezele noi pot obscuriza poezia barbiană, abordînd-o inadecvat, sau o pot înălța asimilînd-o sintetizator. Un început bun, prin intenție, este făcut de Al. Paleologu. După el au urmat două încercări

monografice (B. Nicolescu — *Ion Barbu — Cosmologia Jocului secund*, 1968, Dinu Pillat — *Ion Barbu*, 1969) și două micro-studii mai percutante (C. Dumitru — „Joc terț — Joc secund" în „Secolul XX" Nr. 12. 1967 și C. F. Pavlovici — „Isarlîk..." în „Viața Românească", nr. 7, 1968), ce merită a fi discutate. Dar, în esență, care ar fi plusul de noutate adus de ultimii comentatori ai poetului ? Pusă astfel, întrebarea ar putea căpăta un răspuns complicat, întrucît exegezele ultime n-au făcut decît să amestece unghiurile de receptare, apelînd, în fond, la mai vechile comentarii critice. Atunci, apare întemeiată observația întîlnită aiurea, că exegeza lui Vianu din 1935, nu a fost clintită nici măcar cu o literă. Și totuși, se poate spune că prin încercarea ambițioasă a lui Basarab Nicolescu s-a făcut un pas serios pentru o nouă abordare. Cîștigul de receptare însă, e unul de amănunt și, de la un anumit moment, poate intra foarte ușor în „dosarul Ion Barbu". Astfel ambiția primului ales să înțeleagă, exprimată printr-o falsă condescendență în intervenția „Parodie sau critică" („Luceafărul" nr. 13, 30 martie 1968), se poate îndrepta împotriva lui B. Nicolescu însuși, schimbînd doar o singură sintagmă : „Mărturisim că prima noastră impresie la natura noii exegeze barbiene a fost aceea a unei imense glume, pentru ca apoi să credem că un spirit perfid, ascuns sub pavăza unui pseudonim, încearcă o terfelire sui-generis prin laudă erudită (prin erudiție matematică n.n.) a memoriei lui Ion Barbu". Căci cel vizat — C. Dumitru (în „Joc terț — Joc secund", „Secolul XX" nr. 12, 1967), aduce sugestii pentru o abordare nouă a poeticii barbiene, cel puțin tot atît de necesare și captivante ca și Basarab Nicolescu. Dar e aceasta — ambiția primatului înțelegerii — caracteristică tuturor exegeților barbieni recenți. E ca și cînd fiecare ar fi descoperit pămîntul făgăduinței și nu vrea să-l arate profanilor. Oricum, gestul implică mult orgoliu și este meritoriu, cînd se sprijină pe ponderea aplicației în sine. În fond, prea multe lucruri „noi" față de Călinescu și Vianu, nu s-au spus. S-a ajuns doar la o mai largă explicitare a problemelor ridicate de aceștia. Pe cît de dificilă este poezia lui Barbu, aproape tot

atît de greu sunt de receptat și exegezele pe marginea ei. Trecînd peste avataruri deșarte, să vedem cum au spart acești comentatori recenți, cerul eleat al poeziei barbiene ? Mai presus de orice — care este instrumentul folosit și cît de puternică e percutanța lui ? Unde se întîlnesc în metodologia folosită și care sînt punctele de divergență ? Cît de important este gestul lor critic pentru deschiderea actuală a poeziei lui Ion Barbu ?

Ceea ce se constată *de plano* este „ineficiența" tuturor exegeților. Neposedînd nici unul o cuprindere sintetică a poeziei barbiene, fiecare întreprinde grațioase volute, subliniind necesitatea inițierii (matematice, filozofice, poetice, etc). Aici, cu deosebirile de rigoare, e urmat îndeaproape Tudor Vianu. De aceea, metoda se va revendica în consecință cu posibilitățile inițierii. Astfel, Al. Paleologu, făcînd disocierile estetice între poezia hermetică și poezia saturniană, va compara pe Barbu cu Mallarmé și Valéry și, pentru o mai clară identificare, cu renascentistul din secolul al XV-lea Maurice Scève. La fel, matematicianul Basarab Nicolescu va dezvălui „pertinent" implicațiile matematice ale poeziei *Jocului secund*. Dotat și cu intuiții de literat, metoda sa, circumscrisă unei rigori matematice, va deveni inconsecventă cu sine, dovedindu-și în felul acesta ineficiența. Mai apropiat de obiect, C. Dumitru îl va aborda pe Ion Barbu prin Platon, instalîndu-se dintr-odată în nucleul poeticii barbiene, care este indiscutabil de sorginte „greacă". Atîta simetrie cîtă există în poezia barbiană, conferindu-i sensurile simbolice absolute, se reclamă de la greci. Termenii matematici întîlniți aiurea sînt reminiscențe necenzurate ale omului de știință și, în nici un caz, ei nu ridică (dar nici nu coboară) valoarea poeziei. Dincolo de sugestiile bune, ce le oferă asemenea reducție a poeziei barbiene la fabulă, aceasta nu poate duce decît la o simplificare (adesea dogmatică) a unui lirism ce se vrea ridicat la un semn mai înalt. Ceilalți exegeți, foarte numeroși în ultimii dor-trei ani, au căzut într-un fragmentarism comparatistic sau lingvistic, (necesar în faza de cercetare actuală a poeziei barbiene) pe care, fără să-i

luăm în discuție acum, îi vom consemna la bibliografie * Pentru a distinge mai exact neajunsurile analogiilor posibile și probabile, să separăm puțin domeniile și metodele exegetice. Dificultatea — se va vedea — este una de substanță și nu de formă. Barbu este un poet închis, care, asemeni meșterului Manole, și-a dărîmat schele și modele, rămînînd întreg și suficient sieși pe un promontoriu izolat. De aici, acerba căutare a unor punți de legătură, la toți exegeții mai vechi sau mai noi. Filiera hermetică Mallarmé-Paul Valéry este un loc comun în exegezele din totdeauna la Ion Barbu. Pentru a complica puțin lucrurile, Alexandru Paleologu va mai interpune destul de inutil și pe un Maurice Scève. Analogia, de cele mai multe ori, creează erori prin mecanica folosirii în sine, mai ales cînd nu se fixează diferența specifică. Chiar dacă se pretează la asemenea asociații, Ion Barbu este *altceva* și asociațiile, oricare, îl diminuează. Diferența esențială dintre Valéry și Barbu este de substanță și nu de modalitate lirică. Valéry vizează aspectul filologic al poeziei (fiind un *făcător* de poezie), pe cînd Barbu e un *poet* născut cu cununa de lauri în jurul frunții, asemenea aezilor orfici. Prin orfism se ajunge la o anume inițiere ontologică privind nucleul ascuns al universului. Platonician sau neoplatonician, Barbu tinde spre elevația gnoseologică pe căile intuiției orfice. Suma de cunoaștere va fi relevată într-o formă hermetică, întrucît esențele se ascund instrumentului comun de percepție. Hermetismul barbian este unul oracular, vizînd Logosul originar și nu o încifrare estetizantă, cum se întîmplă deseori în cazul poeziei lui Mallarmé, și al altor poeți. O analogie cheamă altă analogie și astfel ne îndepărtăm de obiectul cercetării.

Nimic mai ușor decît să-l abordezi pe Ion Barbu, plecînd din terenul ferm al matematicilor. Basarab Nicolescu crede că dacă n-ar fi fost matematician, probabil că Ion Barbu n-ar mai fi fost poet (sau mare poet) și că,

* Am renunțat la această *bibliografie* critică (20 pagini) pînă la urmă, întrucît există un solid aparat bibliografic adus la zi (care înglobează și contribuția noastră) în lucrarea lui Mandics György, *Ion Barbu — „Gest închis"* (Ed. Eminescu, 1984).

numai prin fecundare afectivă a conceptelor matematice, s-a putut naște lirica barbiană. După cele dezvăluite (și era foarte necesar cuvîntul unui matematician spre înlăturarea confuziilor posibile), nu e doar o întîmplare faptul că Ion Barbu a fost și matematician. Avînd prestiința spiritului grec — nu se putea să nu fie și geometru. Căci altfel, nimic nu demonstrează mai bine decît B. Nicolescu însuși că poezia lui Ion Barbu se separă net de domeniul matematicilor. Adevăratul poet se află în cîteva poeme cuprinse mai ales în ciclurile *Uvedenrode* și *Isarlîk*, unde orice urmă a matematicilor este ștearsă cu desăvîrșire. Căci paradoxală situație, dezvăluirile elementare ale lui B. Nicolescu, în legătură cu eventualele noțiuni matematice folosite de Barbu, sărăcesc poetul, distrugîndu-i orice mister. Așa s-ar părea că, în mod simplificator, știind ce înseamnă „grup" și „trecere la limită", am epuizat complet dificultatea poeziei barbiene. Or, eroarea este fundamentală, căci, atunci, poetul Ion Barbu ar fi la îndemîna oricărui matematician (ceea ce nu se întîmplă), sau oricare matematician ar putea deveni poet (ceea ce iar nu s-a întîmplat). Concluziile sale în acest sens nu ni se par deloc uluitoare : „Prin asocierea unui concept originar matematic cu un cuvînt de ordine afectiv, Ion Barbu declanșează o multitudine de sugestii ce se adresează atît intelectului cît și sensibilității. Din transferul de sens de la conceptul științific la cuvîntul profan și prin penetrația afectivă de la cuvîntul profan la conceptul științific, rezultă o concizie spectaculoasă, realizîndu-se astfel o serie de coeziuni inaccesibile cînd termenii sînt considerați separat." Să luăm spre exemplificare însești referirile la poezia *Grup*. Metoda lui B. Nicolescu e simplă : întîi spune ce înseamnă „grup" din punct de vedere matematic și apoi explică poezia, uitînd teoria matematică de mai înainte, ceea ce demonstrează inutilitatea unei asemenea abordări : „Titlul poemului *Grup* concentrează mesajul barbian. «Grupul» este o totalitate de obiecte («elementele» grupului), în care se definește o operație numită «înmulțire» (distinctă de operația uzuală). Anume, oricare ar fi elementele A și B ale grupului, există un al treilea element C al gru-

pului, astfel încît produsul elementelor A și B să fie C (C = AB). Elementele grupului satisfac legea de «asociativitate» (deci AB=F și BC=G, atunci FC = AG). În grup există un element E, numit element «unitate» («identitate»), cu proprietatea că AE=EA=A. În sfîrșit, fiecărui element A al grupului îi corespunde un alt element B al grupului numit «inversul» lui A, astfel încît AB=BA=E. Elementele grupului ni se pare a fi la Ion Barbu, misterele lumii, orientate aparent haotic și infinit de multe. Magicianul poet tăind prin *«gestul închis rezumativ»*, *«un ochi în virgin triunghi»*, descoperă structura ascunsă a misterelor pe care le transformă în fapte cunoscute sau cognoscibile. Misterele lumii interferă, se intercondiționează, supuse unei imuabile legi de *«asociativitate»*, în relevarea lor pe planul cunoașterii prin «clăile de fire stîngi», și mai departe : «Curbele strîmbe» sau «stîngi» sînt entități fundamentale ale geometriei în spațiu. «Clăile de fire stîngi» ni se par a fi misterele lumii, *«atitea»*. Firele sînt stîngi, pentru că sînt neobișnuite scăpînd perceperii comune". Dar dacă sînt „stîngi" fiindcă sînt irevelante, cum afirmă Alex. Paleologu ? (nici el lipsit de argumentație) : „Simbolica geometrică a «triunghiului virgin», pus, neviciat de falsa perspectivă a principiului suprem, o visează Barbu ca «Vis al Dreptei Simple» și pentru a reconstitui formele inteligibile, adevărate, ale lucrurilor, salvîndu-le din condiția «stîngă» a fenomenalității și concepîndu-le în esența lor." În primul rînd, n-am înțeles, din experiența lui B. Nicolescu, dacă misterele ca elemente ale grupului pot fi și „fire stîngi" și invers. Explicațiile sînt neconvingătoare, sofistica de rigoare „geometrică" n-a elucidat problema. Și apoi, prea multe elemente auxiliare pentru a ilustra îndoiala spiritului creator dintotdeauna în fața cunoașterii absolute. Laurențiu Ulici, ceva mai prozaic, va identifica în *Grup* pe *oamenii aleși* și nu misterele lumii : „Barbu meditează asupra posibilităților omului (al „Grupului" de oameni cu intuiția aceea neobișnuită de a pătrunde tainele universului"). După aceste cîteva considerații privind metoda de matematizare a poeziei, inițiată de B. Nicolescu, trebuie arătat că noțiunile minime privind o *poetică*

barbiană coerentă, fuseseră enumerate de noi (vezi „Ion Barbu despre geometria poeziei“ — „Contemporanul“ nr. 1. 1967 și „Ion Barbu despre tradiție și modernism“ — „Tomis“ nr. 2, 1967 —, din întîmplare, desigur necitate de B. Nicolescu) și că B. Nicolescu le-a reluat întocmai, punîndu-le cîte un adaus ce ține de specialitatea sa („trecerea la limită“, „conjugare“, „axiomatizare“ etc). A se vedea în acest sens, în *Cosmologia Jocului secund* capitolele „Infinit și infinitezimal“ și în parte „Umanismul barbian“ și „Afinități elective — (Eminescu, Blaga, Barbu)“. Sigur că după poezie (Alex. Paleologu), matematică (B. Nicolescu), poarta inițiatică mai completă va fi filosofia. Pe aceasta își va croi un drum dificil, dar parcă mai apropiat de obiect, C. Dumitru („Joc terț — Joc secund“). Așezat de la început în cunoașterea platoniciană și neplatoniciană, C. Dumitru, va distinge (prin dialogul *Parmenide* și prin filozofia lui Plotin și Hermes) cu mai multă subtilitate, modalitatea barbiană a încorporării ideii în sensibil. Astfel, comentariul său este laconic, dar extrem de substanțial : «Ideea lui Platon este forma eternă, Unul (nu Unicul), imaginea care apare pe deplin limpezită la sfîrșitul ciclului (Imago). Ideea se găsește în sensibil prizonieră în labirint asemenea perlei în stridie. În această stare, ideea participă la temporal. Participînd la temporal, ea participă și la multiplicitate, la diviziune, (Nu întîmplător dialogul *Parmenide* numără șapte personaje !), dar față de *teluric* numai temporal și numai divizibil. Ideea posedă *în putere unitatea* și *eternitatea*. Posedîndu-le în putere, ea le poate realiza și *în act*, chiar fiind încă prizonieră a temporalului și a diviziunii ciclice. Impasibilul intelect, scînteie divină, renunțînd la serviciile simțurilor, anulîndu-le, și conexînd *numai daturile memoriei* poate realiza *în act* ceea ce există în *putere*. Astfel spus, sufletul uman posedă *în experiență* unitatea și *eternitatea*. De aceea Barbu va numi această poezie «poezie de experiență»... «scrisă pe baza memoriei înfiorate».“ Mai simplu spus, spiritul uman are posibilitatea rară a pătrunderii în zona obscură a esențelor, a arhetipurilor. Prizonier al materiei (deci existînd în sensibil), acesta se poate desprinde rareori de

contingent, reușind să-și contemple în clipă eternitatea. Atunci are loc viziunea paradisiacă, captarea ideilor pure ce există latent, nerelevate, în Spirit. Prin „memoria înfiorată“ deci, se poate căpăta inițierea în ordinea esențială a universului. C. Dumitru încearcă să corecteze eroarea unor interpretări (ce au devenit locuri comune în estetică) din Platon. Exegetul distinge între poezia *imitativă* și poezia *ideală*, ultima nefiind negată de filozoful grec *(Republica)*. Astfel, Ideea în sine, *jocul prim* aparține Demiurgului, iar *jocul secund* — „Meșteșugarului“.

Acesta toarnă ideea în reprezentările fenomenale. „Meșteșugarul“ ar fi un fel de intermediar ce face să coabiteze *numenul* în *lumen*. În limbajul blagian — un fel de „diferențială divină“. „Acest meșteșugar — spune Platon, de care vorbesc eu, nu este numai capabil să facă tot felul de mobile, ci el produce încă tot ceea ce iese din pămînt, el modelează toate ființele și pe sine însuși, și-n afară de asta pămîntul, cerul, zeii și tot ce există în cer și tot ce există sub pămînt, în Hades.“ Acesta nu poate fi decît Soarele, după cum reiese și din *Corpus Hermeticum*. Platon nu exclude posibilitatea artistului (a unui anumit artist) de a realiza un „joc secund“ asemeni celui al meșteșugarului. Altfel, există artiști care percep doar „jocul terț“, figurînd prin arta lor o reflexie a Ideii de gradul al treilea. Aceștia sînt artiștii nedesprinși de senzorial, imitatorii după „natură“. Dar „Jocul terț“ fiind o imagine a imaginii, apare îndepărtat de idee, impur. De aceea, afirmă exegetul, Ion Barbu vrea un „joc secund, mai pur“. Pentru a reuși aceasta, poetul se abstrage din senzorial, contemplînd „din ceas“ „adîncul acestei calme creste“ (globul terestru văzut din afara sa). Ideea poate exista difuz în „grupurile apei“ și ea trebuie captată de poet, care este un „nadir latent“. În această ipostază, el va însuma semnificațiile *numenale* pierdute prin căderea sa în senzorial. După cum s-a văzut, acest lucru nu este posibil decît printr-o abstragere totală din contingent. În asemenea momente poetul își recapătă spiritul divin și inițiază „istovind“ un cîntec, „ascuns cum numai marea / Meduzele cînd plimbă sub

clopotele verzi". E incitantă la C. Dumitru investigația mai în adîncime a poeziei barbiene. Lipsit de o perspectivă adecvată obiectului cercetat, B. Nicolescu consideră lucrurile linear, substituind complicatele procese ale spiritului unor reflectări plane în *oglindă*. Simplificînd, el vedea „jocul prim" în „existența umană zilnică, concretă, fizică"... iar poarta prin care se poate trece din lumea contingentului (deci lumea „jocului prim" pentru B. Nicolescu) în lumea „jocului secund"... este „oglinda". Or, *oglinda* presupune o dualitate plană : realitate — copia realității. La Ion Barbu, oglinda este un filtru pentru oprirea imaginii spre izolare și contemplație, făcînd parte deci dintr-un proces estetic de presare și *dematerializare*. Dincolo de orice alte amendamente, trebuie să recunoaștem că aceste excese de specializare, în comentariile asupra poeziei barbiene, au început să depășească cadrul empiric. Ele încearcă o cuprindere din ce în ce mai adecvată a obiectului. Este aproape completă analiza viziunii timpului în *Jocul secund*, întreprinsă de Alex. Paleologu cu mijloace de rară finețe. Aici eruditul eseist a intuit exact valorile „tîrziului" barbian. La fel, uitînd de matematici, B. Nicolescu scoate la iveală cu o foarte ingenioasă aplicare, configurația „culorilor-simbol" la Ion Barbu. Oarecare lipsă de inițiere în literatură se face simțită imediat cînd se pune alături de „spațiul mioritic", spațiul lui Nastratin Hogea. Spațiul nastratinesc este un Eden poetic în sensul platonician, am putea spune. Caracterul său esențial derivă dintr-o viziune nediferențiată, eternă, universală — pe cînd Lucian Blaga prin *spațiul mioritic* fundamentează o zonă ontologică primordială (refractară față de eventualele aderențe alogene).

Constantin Florin Pavlovici (în articolul citat) reușește o investigație destul de completă asupra ciclului *Isarlîk*. Punctul de plecare esențial e just, dar „balcanismul" este, de fapt, la Barbu „orientalism", ceea ce nu-i același lucru. În balcanism se implică o notă peiorativă, prin accentuarea pitorescului, orientalismul conținînd în esență întreaga metafizică asiatică a ascezei. Balcanismul nu cuprinde o „lege morală", ci doar o acceptare senină și bonomă a curgerii lumești. Balcanismul a sublimat tragicul (zbuciumul interior) sub forma unei măști hazlii, artificiale, carnavalești. Nastratin al lui Pann nu e același cu „Hogea" (cel care a fost în „hagealîk") lui Ion Barbu. Altfel, eseul lui Pavlovici, este unul din cele mai adecvate obiectului, alături de acela al lui C. Dumitru.

Memorabilă este și activitatea de editor și „compilator" a lui Dinu Pillat. Acesta are meritul de a fi dat prima ediție (imcompletă) a *Paginilor de proză* (E. P. L. — 1968). Esențialele texte au fost editate (rămînînd doar „Efemeridele" și polemicilie mărunte din „Facla", și diverse note din diferite reviste), dar ediția sa de „pagini de proză" folosește un text revăzut al lui Ion Barbu, fără să notifice formele inițiale, mai adecvate după noi, după cum arătăm în notele și comentariile de la capitolul „Ion Barbu — polemist". De asemeni, trebuie menționată activitatea de editor a lui Liviu Călin care (împreună cu Al. Rosetti) repune în circulație opera poetică a lui Ion Barbu prin edițiile *Ochean* (E.P.L., 1964) și *Joc secund* (E.P.L., 1966). Va urma apoi ediția îngrijită de Romulus Vulpescu, intitulată *Poezii* (Albatros, 1970), de care ne vom servi în analizele din „Descrierea poeziei". În studiul monografic *Ion Barbu* (1969), Dinu Pillat acordă analizei propriu-zise a poeziei barbiene un spațiu de două ori mai restrîns decît Tudor Vianu, fără vreo contribuție proprie. Mai interesant este în primele două capitole („Viața și ideația literară" și „Felul de a fi"), unde ni se aduc date inedite despre biografia poetului.

Deocamdată încheiem procesul aici deși „Barbiana" nu va sfîrși niciodată.

TEORETICIAN AL POEZIEI, CRITIC LITERAR ȘI POLEMIST

I. CONCEPTUL POETIC

Ion Barbu este cel mai *programatic* scriitor din literatura română, în contextul universal stînd alături de un Pindar pentru epoca antichității, sau de un Mallarmé pentru timpul modern. Unind *poetica deliberată cu inspirația*, autorul *Oului dogmatic* a meditat îndelung asupra disponibilităților poeziei. Astfel, autointerpretîndu-și poemele mai dificile, dintr-un spirit de provocare superior, a perpetuat o stare de incertitudine, „jenantă" printre unii critici, care nu înțelegeau semnul înalt al lirismului său și ocoleau orice abordare, din teama de a nu cădea în cine știe ce capcană, ascunsă cu grijă de poet. Această teamă, în parte, există și astăzi. Teoretizările despre poezie ale matematicianului-poet, ideații comprimate pînă la limita extremă, au fost considerate de unii ininteligibile, insinuîndu-se „neseriozitatea" lor. Azi, încă mai sînt mulți care înclină să creadă că Ion Barbu ar fi un poet „nepopular" datorită și acestei „obscurități" deliberate, derivînd dintr-un eclectism teoretic funciar.

Poetul a intuit aceste eventuale „neînțelegeri" și a condus de unul singur „ancheta" asupra propriului lirism, deschizînd „ușile" ferecate și indicînd căile de urmat în exegeză, la fel ca și Mallarmé.

O introducere mai didactică în poetica barbiană va dovedi *unitatea exemplară a concepției și viziunii,* instaurînd și justificînd o formulă lirică dintre cele mai orgolioase. Vom încerca să reconstituim conceptul poetic al lui Ion Barbu, plecînd de la propriile-i pledoarii teoretice.

Acela care, din necesități de rigoare, era capabil să șteargă o tablă de demonstrații pentru a scrie cît mai frumos un simbol matematic, n-avea cum să se amuze, doar, atunci cînd făcea „declarații" despre poezie. Rigoarea nu este abandonată niciodată, fiind pusă la contribuție în aceeași măsură, dar pe alte căi și cu alte rezultate. Numai din neînțelegere, credem, au putut fi considerate simple „mistificații" luările de atitudine ale lui Ion Barbu, privind poezia în general. Chiar Lovinescu sau Vianu au redus la prea puțin „preceptele" barbiene, aplicîndu-le cîteodată prea „mecanicist" — de aici „iritarea" lui Barbu —, cînd, de fapt, trebuiau dezvoltate și demonstrate. Căci, față de matematici (unde se considera acasă), aici, în poezie (unde se simțea la străinătoare, asemeni unui intrus), Barbu expunea doar teorema sau axioma lirică, fără să mai demonstreze căile de acces. Demonstrația se implică în actul critic, subînțelegîndu-se prin aceasta o deliberată încercare la care e supus interpretul. În cazul lipsei de rigoare din partea acestuia, Geometrul-Poet intervine prompt, reașezînd problemele în spațiul adecvat (1). Sigur că efortul de *concentrare și sinteză,* la care silește Ion Barbu poezia română este surprinzător pentru retorica stufoasă a poeziei anterioare. Dezideratul rigorii (cu excepția lui Eminescu și Maiorescu), pînă în contextul apariției lui Ion Barbu, în general lipsește, lăbărțarea expresiei edulcorate minînd în timp operele literare.

E curios, dar s-a întîmplat la noi ca Ion Barbu să nu fie urmat, cînd de fapt propriile-i teoretizări sînt cheile cele mai „serioase" și mai necesare pentru înțelegerea exactă a *poeticii,* precum și a poeziei sale. S-a fugit continuu de „declarațiile" poetului ca de niște capcane întinse amatorilor, cînd, de fapt, trebuia să se pornească de la ele.

Într-o formulare cvasi-sintetică, vom afirma, de la început, că Ion Barbu este *pentru* reîntoarcerea poeziei la funcția originară pe care o deținea în cadrul civilizației grecești ; către „oda pindarică" și rostul ei înalt de a instrui despre lucrurile esențiale, despre unitatea universului întreg. Acest concept al poeziei l-au nutrit marii

romantici (Novalis, Coleridge, Eminescu, Poe). E vorba de romantismul de cunoaștere. Prin ridicarea la întrebările universale, marea romantică biruie subiectismul romanticii minore și regăsește o clasicitate atemporală, eternă a poeziei. Poetul tinde să capteze o imagine primordială a universului, pe care să o facă sensibilă prin viziunile sale. Plecînd de la greci, Ion Barbu preconizează, pentru timpul modern, un nou tip de umanism, cel *matematic*. Prin inspirația poetică, analogă în viziunea poetului cu „starea de geometrie", poate fi regăsită „armonia nepieritoare a sufletului elen". Despre „esențe", spune poetul, nu se poate „trata decît în limbajul eliptic al teoremelor". Aici Barbu se întîlnește cu Mallarmé. Dar autorul *Oului dogmatic* păstrează *intact* lirismul. Textele lui au un sens univoc, precis, îmbrăcat în metaforă, țintind să instruiască despre întrebările esențiale. Glosarea critică poate adînci și îmbogăți aceste sensuri, dar nu le poate schimba. Aspectul dificil, impresia de obscuritate vin din maxima *concentrare,* din renunțarea la tot ce e superfluu în exprimare, ca în teoremele lui Gauss. Actul liric se situează în afara școlilor poetice. Deși matematician, Ion Barbu a aderat la mistica elevată a neoplatonicienilor, aspirînd către o viziune sintetică, eliberatoare, asupra individului și universului în care acesta e integrat. Intuiția aceasta este confirmată de întoarcerea filosofiei și a poeziei moderne către patristică și neoplatonism. Este de la sine înțeles că prin concepția asupra actului creator, Ion Barbu este un gnostic. Acum este cazul, fiind vorba de un poet atît de programatic, să detaliem puțin și să explicităm coordonatele principale ale conceptului poetic barbian.

1. „NOUL" UMANISM

Clasicizant în concepție și expresie și romantic prin temperament și inspirație, poetul și matematicianul de geniu întrupează împreună într-aceeași unitate sinteza unui *umanism nou,* filtru major al gîndirii moderne.

Ne-am obișnuit să concepem unilateral pe omul actual. Aceasta, mai ales, în sensul imposibilității realizării unei universalități de factură renascentistă. Poate că acest impediment nu este total. Modernul capătă concentrare într-un domeniu dat, avînd cunoștințe esențiale despre lume și o cuprindere globală asupra artei și științei. Omul de Renaștere apare împrăștiat în investigația plană, excelînd în cantitate. Rămîne astfel să subordonezi aventura extensivă de cunoaștere *calității.* Ion Barbu va pleda pentru „un umanism nou, matematic", în emulație calitativă cu cel clasic.

Din conjugarea spiritului matematic cu poezia se naște o viziune omogenă asupra universului, poetul-geometru circumscriind exact fondul noului umanism. Umanismul cel nou vine în continuare celui elin, preluînd de la acesta „starea de geometrie" (2) ca modalitate de percepție a lumii.

În niște „Lămuriri" la teza de doctorat din 1929, „Reprezentarea canonică a adunării ipereliptice" (omise la includerea lucrării în *Opera matematică,* vol. II), Ion Barbu implică în actul matematic al Teoremei „religiozitatea" enunțului, ca decurgînd dintr-un fond arhaic. Ar fi vorba de sîmburele păgîn (și implicit ezoteric) al cunoașterii. Adevărurile filosofiei sînt, la origine, adevăruri matematice, dezvăluite profanilor într-o formă mai concretă. În esență, însă, numai caracterul *închis* al Teoremei mai păstrează sîmburele ontologic permanent, ascuns în ideea ciclică a *reîntoarcerii.* Exuberanța lirică a doctorului în matematici Dan Barbilian corespundea atunci „stării de geometrie" a poetului Ion Barbu. Întrucît textul e mai puțin cunoscut, îl transcriem : *„Teoremele de închidere ne invită să reflectăm îndelung asupra caracterului fascinator, religios aproape al unor anumite adevăruri matematice.* Fiorul acesta îl aveau în comun cei dintîi geometri, *în același timp familiar și auster ;* comparabil succesiunii anotimpurilor sau îndoirii absorbite a unei coroane, fenomenul de închidere ni se propune ca o mare contemplație, ca o răsfrîngere din acel «Grand geste éternel qui tourne et se rejoint» întrezărit de filosofiile reîntoarcerii. Încît, dacă există o Artă a Teoremei

(nu atît în înțelesul de demonstrație ingenioasă, ci acela de esențialitate a conținutului), credem a recunoaște în proprietățile de închidere modelele ei desăvîrșite, de totdeauna" (s.n.). Procesul de esențializare apare fundamental în *Arta Teoremei,* la fel ca în poezia *Jocului secund,* tinzînd spre concentrarea și solemnitatea odei pindarice. Pentru Ion Barbu, Rimbaud poate fi asemănat în poezie cu Galois în ceea ce privește reforma asupra matematicii, după cum în același sens, „stanța" lui Moréas prelungește geometria lui Hilbert. O anumită preocupare de puritate și esențializare, nu în sensul purismului gol al liricii moderne, ci în tiparele canonice trasate de geometria și filosofia greacă, cu adaosurile experienței matematice și poetice la zi, ar caracteriza o asemenea concepție umanistă. Spiritul matematic a pătruns în toate domeniile, deci și în artă, iar transcenderea poetică s-a extins la numere prin Hilbert. Transcenderea „riguroasă" și rigoarea „transcendentalizată" — iată osomoza dintre aceste domenii, acum complementare. Poetica se abstractizează pînă la semnele pure, iar matematica însăși capătă valențe afective, poetizîndu-se. Reprezentantul noului umanism, matematician și poet, va declara în consecință : „Personal mă consider un reprezentant al programului de la Erlangen, al acelei mișcări de idei care, în ceea ce privește întinderea consecințelor și răsturnarea punctelor de vedere, poate fi asemuită Discursului asupra Metodei sau Reformei înseși. Specializării strîmte ori tehnicității opace, de dinainte de Erlangen, se substituie un eclectism luminat. El continuă adîncirea fiecărei teorii în parte, fără să piardă din vedere *omogenitatea și unitatea întregului.* Astfel, cercetarea matematică majoră primește o organizare și orientare învecinate cu aceea a funcțiunii poetice, care, *apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfășoară structura identică a universului sensibil.* La fel, prin fundarea axiomatică sau grupal-teoretică, matematicile asimilează doctrinele diverse și slujesc scopul ridicat de *a instrui de unitatea universului moral al conceptelor.* În acest chip ele încetează de a mai fi o laborioasă barbarie, ci, participînd la desăvîrșirea figurii armonioase a lumii, devin umanismul cel nou" (s.n.) [„Notă asupra lucrărilor științifice", 1940]. Pentru geometru primează acum *viziunea de ansamblu* asupra întregului. Față de dispersia pe suprafețe individuale, se are în vedere cuprinderea omogenă, totalitară. În noul umanism, *probabilitatea,* ca deschidere dialectică în planul metodei, devine fundamentală, față de hieratismul geometriei grecești, transformată în *dogmă* filosofică. După Barbu, incapacitatea explorării de către greci a domeniului irațional în matematici, a dus la „istovirea geniului" lor.

În introducerea la *Cursul de algebră axiomatică,* (partea a III-a, 1945—1946, pag. 5), Dan Barbilian afirmă : „Criza civilizației științifice grecești a fost imposibilitatea de a concepe numărul irațional. Nu cucerirea romană, ci infirmitatea lor de a depăși anumite prejudecăți privitoare la rigoarea matematică, de a accepta și alte moduri de existență matematică, istovește curînd geniul grec. Arhimede singur face o excepție. Prin aceasta, Arhimede aparține mai mult evului celui nou." Viziunea poetului și a matematicianului a tînjit, totuși, mereu, după întruparea unei imagini pregnante a Greciei apolinice, ale cărei coloane să fie *Oda* lui Pindar și *Elementele* lui Euclid. Deci, față de spiritul geometric, ce caracterizează civilizația greacă în perioada de aur, umanismul cel „nou" nu se deosebește de cel clasic decît printr-o aprofundare și nuanțare a viziunii și prin acutizarea metodei de percepție, deci printr-o conștiință critică mai accentuată. Ion Barbu, disociind între cei doi termeni neantagonici, va pleca tot de la geometria greacă, găsind aici „poarta cea mai largă" a spiritului grec. Coloanele templului doric reprezintă transcenderea acestei geometrii, transferul matematic în poezie.

Într-un text, scris probabil prin 1958 și intitulat *Formația matematică* (publicat pentru prima dată în „Secolul 20, nr. 2, 1964), Dan Barbilian întemeiază premisele noului umanism prin raportarea directă la greci : „În ce mă privește, resimt ca o umilință neștiința mea de elinește, neputința în care mă găsesc de a proba, ca un ban de argint, sunetul ce emit în original imnurile către Demetra, tragediile lui Eschil, versurile lui Teo-

crit. Ceva mai mult sînt gata s-o recunosc public, cu o singură condiție. Umaniștii clasici să declare și ei imediat că resimt ca o umilință egală și vinovată necunoașterea *Elementelor* lui Euclid, *Stoicelor* lui Apollonius din Perga, *Colecțiilor matematice* ale lui Papus. Dar umaniștii clasici nu vor să știe de așa ceva. Totuși gîndirea greacă se exprimă nu numai mitic, în fabulă, dar și direct, în teoreme. Poarta prin care poți aborda lumea greacă — fără de a cărei cunoaștere, după părerea mea, cultura cuiva nu poate fi socotită completă — nu este obligatoriu Homer. Geometria greacă e o poartă mai largă din care ochiul cuprinde un peisagiu auster dar esențial". „Umanismul" lui I. Barbu ar fi mai degrabă, o coordonată tipologică de percepție și creație, deci un *stil*. Spre acest *stil* al clasicității grecești se vor orienta mereu eforturile de expresie ale poetului și raportările teoreticianului. Ceea ce ar diferenția spiritul umanist modern de cel clasic ar fi tocmai acest accent nou pus pe formația matematică, — viziunea geometrică, intuiția esențelor în baza unui principiu sintetizator unic, urmărind configurarea unor *lumi posibile*. Cele două coordonate (poezia și geometria) sînt reperabile ca osmoză perfectă în lumea greacă. În lucrarea *Argumentul lui Euclid asupra infinității numerelor prime* (1956), matematicianul Dan Barbilian reafirmă „geniul elinesc", încorporat în matematica lui Euclid, deși altădată i se părea istovit : „Modul lui Euclid de a conchide la infinitatea mulțimii numerelor prime, îndelung banalizat de învățămîntul în clase, apare totuși (regîndit, restituit momentului său originar) ca una dintre cele mai înaripate încorporări ale geniului elinesc. Esențial, concis și fecund, acest raționament aritmic — altfel decît raționamentele geometriilor vechi : succesive, greoaie, prin detalierea tuturor cazurilor de figură ; la fel, poate, cu unele apoftegme ale filozofilor sau unele versuri ale aezilor — închide pentru noi, într-o fracțiune de durată, întreg miracolul grec. Puterea lui demonstrativă e departe de a fi istovită." Aspirația spre integralitate a spiritului grec este exemplară pentru setea de absolut a umanității. La greci, geometria este o poartă prin care lumea putea fi disci-

plinată. Deci, umilit de lipsa inițierii în elină, Barbu propune, ca o compensație superioară, geometria. Prin ea se ajunge la o anumită putere de reprezentare a lumii, în ordinea sa esențială. Astfel, prin *inițiere*, lumea se organizează într-un echilibru nou, irevelant celor lipsiți de formația umanismului matematic. Geometria devine în artă un principiu de structurare, și o categorie *stilistică*. Pentru poezie, o nouă cale spre mit. De aceea, Alceu și Pindar vor fi, pentru Ion Barbu, reperele absolute. Rigoarea geometrică e un har înnăscut, ca și aceea poetică. După Ion Barbu, „limfaticul" Alecsandri, „efeminat și prolix", pierde în fața spiritului cu organizare „geometrică" al lui Ghica (3). Din configurația geometrică a lumii decurge acceptarea și respectarea unor condiții de indeterminare, existente independent de subiectul creator. Simțul unei *colaborări stricte* cu realitatea dată diferențiază pe creatorul cu formație matematică de toți ceilalți. *Supunerea la obiect*, veracitatea demonstrației în conjuncție cu viziunea globală, se obține numai prin educația îndelungă a spiritului. Doar un astfel de „umanist" poate fi *deschis* spre o pluralitate creatoare în sensul cel mai modern. Numai așa matematicianul poate deveni poet, după cum poetul devine geometru. Despre G. Țițeica, Dan Barbilian scrie (în „Universul literar", 8 ianuarie 1928) ca despre un elevat poet, neexteriorizat voluntar : „Bănuiam poate caietul de versuri smuls din alte mîini, și ars, *din oroare de a fi admirat în ceea ce e încîntător și provizoriu*, ca o corolă și nu voit concludent, ca rod. O ipoteză confirmată de altfel de toate legendele geometrilor înțelepți. Platon a fost cel dintîi gata să dea focului o podoabă ce face mai mult onoare muzelor decît inspiratului. *Cadența universală a semnului matematic consolează ușor de pulsația greoaie a versului*" (s.n.) Refuzul lui Barbu de a-și strînge în volum unele producții lirice, ca derivînd dintr-un „principiu elementar", capătă acum o explicație mai consistentă. Dar cum poate fi închipuit geometrul ? Iată, ca o posibilă sugestie, portretul lui Carl Friedrich Gauss, compus la comemorarea a 100 de ani „de la moartea celui dintîi mare matematician german" (apărut în „Ga-

zeta matematică", mai 1955), ce poate fi în același timp și un autoportret : „Un erou, fie el al acțiunii sau al meditației, nu ni-l putem reprezenta fără a-i prescrie un anume cadru. Astfel, pe Alexandru îl evocăm la confinele lunii antice, căzînd sub săgeata parță, Hamlet, pe terasa de la Elseneur, întrebînd apele Sundului. Cum trebuie să ni-l zugrăvim pe Gauss ? La masa lui de lucru, doborînd cu o energie fără exemplu dificultățile teoretice sau numerice ? Nopțile lipit de luneta în care se încadrează rînd pe rînd, micile planete : Ceres sau Palas, descoperite de el prin calcul și zărite, mai apoi, de astronomii săi ? Tablourile sînt veridice dar nu vorbesc închipuirii, nu tind către mit. Pe Gauss al anilor intensi se cuvine să-l vedem străbătînd, în mantaua lui de ploaie, pustiul Luneburgului, găzduit pe la morile de vînt, trăind viața păstorilor din partea locului : dormind vara somnul lor de plumb, prin ierburi, și visînd la curbura pămîntului." Acesta este însuși romanticul Ion Barbu, străbătînd „frumoasa Niedersachsenland" în anii de peregrinare prin Germania.

Ion Barbu înțelege reformele poetice atît de radicale ale lui Poe și Rimboud, și ca efect al spiritului lor matematic. Reforma prozodică și încercarea de a purifica sufletul romantic al poeziei pun pe Edgar Allan Poe în apropierea operației de clarificare în matematici, aparținînd lui Cauchy (4), după cum metoda științifică a lui Rimbaud „depășește [...] stadiul descriptiv și vizează spre anume generalitate și valabilitate atotputernică, generalitate și valabilitate prin care — asemenea legii ce guvernează fenomenele fizice — devenim stăpîni pe realitate, pe lumea posibilităților de exprimare". În acest sens, suprarealismul nu-i decît devenirea unei poetice elementare (prin imagini placate și incongruența viziunii), pe cînd *infrarealismul* lui Rimbaud ar fi un sondaj consistent pe căi științifice (și *vizionare)* în structura nevăzută a lumii. Actul său liric corespunde celor realizate în matematici de un Galois și un Niels Abel. „La Rimbaud admirăm geniul «euristic», o lume și un mod nou de a simți anexate domeniului poetic. El evocă aventurile, și mai temerare, desfășurate la marginile spiri-

tului : marile înfăptuiri ale lui Galois sau ale lui Niels Abel."

Prin „purificare și reducție", Moréas e un nou Alceu, precum Hilbert este „noul Euclid" (5). Idealul poetic apare așadar ca un pandant al dezvoltării spiritului matematic. Ion Barbu exagerînd din deformare profesională (cum spune el însuși), știe să configureze plauzibil noul concept al umanismului. Teoretic, această concepție altoiește deci „cadența universală a semnului matematic" cu emoția poetică în general, unind abstracția cu afectul. Într-o confruntare neplăcută, matematicianul a fost obligat să se cumpănească la egalitate cu poetul, spre a revendica reciproca influență (6). Ocazia e aproape unică. De cele mai multe ori, Barbu se stimează mai mult ca geometru, regretînd faza de „rătăcire" poetică. Cunoașterea matematică i se pare singura „mîntuitoare", pentru care se „simte în adevăr făcut" (7). De aceea, o va transfera adesea în poezie, prin tentativa de cucerire și captare a esențelor într-o formă canonică mai greu de descifrat. În fond, într-o primă accepție, arta teoremei din geometrie, transpusă în actul liric, constituie chiar hermetismul formal al poetului. Abstragere și concentrare, inspirație și viziune, efigie augustă.

Deci, cu o asemenea intuiție a lumii, decurgînd dintr-un elenism atemporal, aplecîndu-ne la domeniul ales al poeziei, poarta de intrare va fi geometria : „Nimeni să nu intre aici dacă nu-i geometru". Camil Petrescu nu are nici un drept, după Dan Barbilian, să scoată o revistă „Algebra" atîta timp cît nu pricepe semnificația simbolurilor matematice. S-ar părea, și s-a afirmat adesea, că Barbu va transpune în poezie lumea abstractă și uscată a geometriei. Nimic mai lipsit de adevăr. Spiritul geometric e un dat, ca și harul poetic. Și nu oricine e favorizat de zei.

2. ODA PINDARICA — SINTEZĂ A POEZIEI

Calea pe care Barbu o indică a fi unica modalitate de pătrundere în zonele poeziei — geometria — nu încearcă altceva decît să reîntoarcă poezia în absolut

— etern și rîvnit domeniu. „Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență“ — spune în interviul cu I. Valerian. Altfel, toată aspirația lui Barbu se îndreaptă spre o viziune anistorică, în care poezia e concepută ca un act inițiatic, menit a instrui asupra marilor mistere existențiale prin figurarea unor simboluri arhetipale.

Așa cum el însuși afirmă, Grecia sa nu reprezintă o realitate geografică sau istorică, ci o anume coordonată spirituală („o simplă ipoteză, din care derivă o normă de civilizație și creație“), un semn al poeziei, atemporal și aspațial, o aderare la un spațiu creator unic. Hellada devine obsesia unei *sinteze* perfecte a spiritului, incluzînd tot ce acesta obținuse timp de milenii, căci, prin Hellada, Barbu înțelegea tot ce avea vreo tangență cu un model cultural de maximă elevație. Într-o accepție ideală, instinctiv, poetul intuia aura vizionară a unei Grecii imaginare, promontoriu fericit al poeților și geometrilor. Numai Eminescu și Hölderlin mai aderaseră din interior la acest spațiu. Grecia lui Ion Barbu este, de fapt, un teritoriu care-i aparține numai *lui,* hrănind o obsesie poetică, instauratoare de tensiuni extatice. Ea constituie chiar mitul fundamental al poetului.

Poezia imnică pindarică, instruind într-o formă figurată despre faptele esențiale, rămîne, după Ion Barbu momentul de frunte al spiritualității grecești. Pindar îmbina lucrurile profane cu cele sacre în cîntecul său, încercînd astfel un act de inițiere colectivă prin ridicarea (translarea) în mit a eroilor. Misiunea aceasta era într-adevăr esențială, întrucît avea un înalt rol instructiv-civilizator. Să relevi ordinea primordială pentru a înlesni celorlalți pătrunderea către „metafizica“ existenței, iată îndeletnicirea originară a Poetului. Astfel, gestul său revelator se întoarce la atribuțiile inițiale. Timpul fiind schimbat și nemaiputînd repeta actul pindaric, Barbu va încerca și el, bineînțeles altfel, să reîntoarcă Poezia la Liră. Pe căi muzicale, folosind un ton liturgic, poetul își propune să instruiască azi despre „lucrurile esențiale“. Dar viziunea neoplatonică se va suprapune pe „inspirația“ controlată de spiritul modern, matematic. Dacă Barbu

ar fi căutat exclusiv forma și nu stilul clasic, cum greșit s-a afirmat de multe ori, ar fi recurs la alexandrini. Acea geometrizare, intuită în solemnitatea și economia odei pindarice, lipsea însă poeziei alexandrine. Prin filiera pindarică n-am pătruns încă în „chenarul ingenuu și rar, ocolind o mare“ al Greciei. Dar ea ne oferă posibilitatea unei repezi conturări a „elenismului“ barbian. Această orientare neoclasicistă urmărește o viziune *poliedrală* a Helladei. E doar un concept abstract, un ideal intangibil duratei curente. Caracterul său anistoric, în sensul generalității, deschide poarta oricărui mit poetic modern. Construcție de forme și linii ideale, prelungind o lume reală. Incursiune temerară în absolut. Mai exact — geometrică. Altfel, Rimbaud va apărea ca un „metodician al delirului“, adică un geometru al poeziei. Este în acest concept de elenism anistoric mai mult o metodă de acordare a poeziei cu știința, în ceea ce ultima îi poate fi ajutătoare primei. Nu are legătură cu dicté-ul automatic suprarealist, dar țintește să capteze *reveria* unei perfecțiuni esențiale. Brizele Hellespontului nu ating decît pe cei ce se bucură de „favoarea zeilor“. Astfel, „Keats, neștiutor de greacă, avea prestiința Greciei“. Intuiția geometrică exclude o anumită mecanică învățată, caracterizînd doar spiritele cu adevărat dotate. Într-un cuvînt, elenismul barbian propune o viziune *stilistică* unitară, universal valabilă într-un sistem de referință absolut. Or, dacă ne gîndim la concepția lui Lucian Blaga, stilul ar avea rădăcini în subconștientul etnic. E vizibil că sensul acesta e opus conceptului barbian care vizează *universalizarea* spirituală. O asemenea viziune stilistică, de configurație clasică, presupune o cunoaștere rațională și armonioasă a lumii. Numai o anumită instruire ce tinde la „o imagine pregnantă a Greciei antice“ asigură „eminența unei culturi umaniste“. Armonia geometrică a grecilor apare ca o coordonată esențială pentru spiritul creatorului conceput de I. Barbu. Dar apolinicul acesta de forme pure, ascunzînd în sine cutremurul dionisiac, este doar o ipoteză imaginară (dedusă dintr-o atitudine extatic-orfică) a poetului, ce deschide orizonturi spre diferite lumi posibile : o condiție preliminară. Căci cadrul

rămîne atemporal și aspațial, vestitul „Topos atopos" al anticilor. Imaginea Greciei primului Barbu este și imaginea Greciei nietzscheene : o Grecie de calm apolinic, plutind decorativ pe valurile iscate permanent de fondul etern dionisiac. Deci Barbu subsumează poeziei o anumită viziune geometrică, cu semnificația unei organizări conceptuale. Elenismul său, ca de altfel la toți modernii, e pur *convențional*, structurîndu-i conceptul poetic. Poezia sa, poate, va nega acest concept. Atîta timp cît el există, trebuie, însă, să-l circumscriem cît mai aproape de sensul originar.

3. ROMANTISMUL FUNDAMENTAL

Plecînd de la acest pseudo-cartezianism al geometrului, adevăratul domeniu al poeziei se află în apele *visului*. Visul barbian capătă accepția unui „somn controlat". („Efemeride 3", „Facla", 1351, 3 august 1935). Nu-i deloc o identitate de nuanță suprarealistă cu substrat freudian — poezia fiind în primul rînd „operă de voință și discriminare". „Visul controlat" în conceptul lui Barbu vizează o apropiere, sau mai exact, un punct de plecare, în E. A. Poe și Rimbaud. Astfel, acest suprarealism devine *infrarealism* — un sondaj adînc înspre limitele fenomenelor exacte pentru încadrarea în legi poetice. Prin starea „onirică" se poate corecta realitatea în ceea ce aceasta are accidental și schematic. Domeniul visului ne transferă deja in plin romantism. Este interesant de observat că, în cazul lui Ion Barbu, s-au făcut tot felul de ierarhizări includeri, disociații privind poetica sa. Numai romantismul congenital al poetului n-a fost discutat în mod mai serios.

Ceea ce a condus la o anume perpetuare a erorii a fost forma neoclasică — pseudo-parnasiană în care apare lirismul său. Fondul nietzscheean, profund *romantic*, a fost totdeauna ocolit dintr-o teamă naivă : exegeții s-au ferit să nu pară cumva ignoranți. De aceea a fost mai simplu, pentru că erau în vogă Mallarmé și Valéry, ca Barbu să fie asociat cu aceștia. I s-a spus „intelectualist"

sau „hermetic", și în felul acesta problema era rezolvată ; despre poezia hermetică se poate spune orice, cheia aparținînd autorului ! Este însă edificatoare stăruința cu care poetul s-a apropiat de *romantism*, încă de la primele teoretizări. Sub perfecțiunea statuarei grecești se percep latent elanurile domolite ale unei vitalități dionysiace. Hybrisul grec este sancțiunea supremă a manifestării acestui fond obscur. *Hybrisul* și izbăvirea prin *catharsis* reprezintă, după Barbu-Nietzsche, bipolaritatea spiritualității eline : sufletul romantic tragic și aspirația de potolire în formele apolinice. Eryniile colindă meleagurile atice, răscolind străfundurile abisale oedipiene. Stihialul tulbură adînc presupusul echilibru grec. Zeii n-au nici o putere, întrucît ei înșiși comit hybrisul. Rămîne doar calea catharsisului estetic. Acesta se realizează în primul rînd prin tragedie cum a arătat Nietzsche. Grecia adevărată se află în tragediile lui Eschil și Sofocle și nu în puritatea angelică a marmorei lui Phidias. Extaza apolinică năștea eliberatoare și definitivă, ca o sublimare supremă a fondului dionisiac. Nietzsche a descoperit inspirat coordonatele spiritualității grecești, în opoziție cu Hellada arheologică a lui Winckelmann : *ardoarea dionisiacă strunită cathartic prin perfecțiunea apolinică*. Ion Barbu simte aderența sa la o asemenea spiritualitate, adîncind magistral intuiția lui Nietzsche : „Marea durere originară, frămîntata mare a formelor nedesfăcute bine din somn, solicită cu tot infinitul ei întîmplătoarele armonizări, agregatele nestabile a căror singurătate fără leac e botezată ființă. Zbuciumul ființei obscure, nerăbdătoare să se topească în apă învălmășită, muzicală totuși, a materiei increate — iată ce numește Nietzsche «delirul dionysiac». Frenezia destructoare ar pulveriza unitatea ființei, fără intervenția principiului eliberator, al individualității. Intuițiile dionysiace, omorîtoare prin excesul durerii dezlănțuite, scapă condiției lor subiective, obiectivîndu-se în plin vis ; într-o lume închipuită, unde drămuirea armonică a formelor ascunde substratul dionysiac. Prin acest extaz apolinic omul se așează în rîndul Demiurgilor ; asemeni lor, el convertește un adînc de neliniști în vedenii odihnitoare." („Dualismul psihologiei ariene", în „Româ-

nia nouă", II, 24, 10 iulie 1921). Dincolo de această nouă viziune a Helladei romantice, trebuie observat că semnele puse de poet, într-o hartă absolută a lirismului, indică pe poeții *visului romantic* pur : Edgar Poe, Novalis, Samuel Coleridge, Keats, Eminescu, Nerval.

Adeziunea la romantism este afirmată cu cele mai diverse ocazii : în *Rînduri despre poezia engleză* („România nouă", an. II, nr. 21, 19 iunie 1921), unde numește și traduce din poeți ca : Tennyson, Shelley, Edgar Poe, Byron ; în interviul ce i-a luat I. Valerian, unde vorbește despre „marele romantism" și „lumina imanentă a visului" ; lui Paul B. Marian (*De vorbă cu Ion Barbu,* în „Ultima oră", 28 septembrie 1929), îi spune că ar crede „tot binele" despre poezia nouă, „în măsura" în care aceasta „a însemnat o revenire la imaginativ și *romantic*" ; în *Poetica domnului Arghezi* („Ideea europeană", an. IX, nr. 250, 1 noiembrie 1927) opune pe Eminescu lui Arghezi astfel : „Ochii lui întîrziaseră pe floarea lui Novalis albastră. Întrebările cunoașterii, înțelegerea muzicală a lumii dădeau perspective nesfîrșite versurilor lui, bătute ca niște punți peste primejdii. Ce înseamnă Eminescu pentru noi, se măsoară numai opunînd nobilului său *romantism,* formele depreciate ale celui francez." Aici, ca și în *Salut în Novalis* („Vremea" an. III, nr. 107, 27 martie 1930), Ion Barbu va afirma influența catalitică a romantismului german asupra celui românesc : „Fii ai unor părinți eminescieni făgăduiți dulcelui vis germanic, prin taina ierbii de omăt și a florii albastre... redevenim contimporanii lui Eminescu." Cînd face biografia omului de știință Carl Friedrich Gauss, amintește din nou de scriitori preromantici sau romantici : „Despre gusturile sale literare, avem de asemenea unele indicații. Era cititor al lui Rousseau (mai mult al poetului naturii decît al scriitorului social) și al romanticului Jean Paul Richter." Deci romantismul este încă o coordonată vizionară și a omului de știință. Ion Barbu însuși aparține aceleiași familii.

Numai romanticii germani, virtuozi ai *aventurii onirice,* și poeții preromantici anglo-saxoni, însetați ai cadrului misterios nocturn, au configurat un lirism extatic,

prin explorarea lucidă a visului, în sensul cerut de viziunea lui Ion Barbu. Teoretic, romantismul lui Ion Barbu pare să pornească dinspre vizita „Umbrei" din *Corbul* lui Edgar Poe. Poe, deși american, e un mare romantic de coloratură germanică, ultimul romantic din care se adapă lirismul european, înecat în retorică. Aflați la limita de sus a romantismului gnomic și vizionar, nu este întîmplător că Mallarmé și Baudelaire, ca și Barbu, explorează diferit și independent *istmul* poesc, *plecînd de aici spre reformele lor poetice.* Deci pe căi absolut personale, Ion Barbu descoperă valoarea absolută a lirismului lui Edgar Poe. O difuziune spectrală a misterului în cadrul nocturn îl apropie pe Poe de poezia engleză pe care, de asemeni, o selectează sensibilitatea poetică a lui Ion Barbu. Baudelaire, Mallarmé, Ion Barbu se întîlnesc într-un *punct limită* care este Poe, dar de aici fiecare va porni spre o *construcție personală.* Apropierea care se face de obicei între Mallarmé și Ion Barbu e posibilă numai prin acest intermediar — Poe. În realitate, deși teoretic coincid adesea în formulări, Barbu este un poet complet deosebit de Mallarmé (sau de anexa acestuia Paul Valéry). Mallarmé rămîne un liric mai mult de explorare filologică, cum spune însuși Ion Barbu.

În conferința „Jean Moréas", se face o disociere mai pregnantă între Mallarmé și Valéry : „Evident, probleme similare despre lirismul absolut și le-au pus și Mallarmé și Valéry. Dar cel dintîi le-a complicat inutil enunțul cu date sintactice sau idealiste ; celălalt a lunecat curînd în poemul parmenidian, foarte frumos adesea, totdeauna strălucitor de idei. Totuși, acestui tip de eseuri rimate, îi preferăm eseurile pur și simplu din admirabilele *Varietăți.*" Singur Poe explorează clarobscurul romantic, „lumina imanentă a visului" ce „l-a preocupat pe Rembrandt".

Trebuie să observăm că Poe apare citat mereu ca primul poet la care aderă prin *afinitate* Ion Barbu, ba chiar în interviul pe care i l-a luat Paul B. Marian, spune, printre altele : „am o singură evlavie : Edgar Poe". Despre *Veghea lui Roderick Usher* se exprimă mai clar,

afirmînd că aceasta „pune un raport între cel care o iscălește și valorile cosmogonice și de cunoaștere ale lui Edgar Poe" („Facla", 22 noiembrie 1931). E de remarcat, în același timp, abundența motivelor simbolice din poezia lui Poe, transferate în propria sa lirică, așa cum și Mallarmé a împrumutat și prelucrat multe simboluri tot din Poe. Într-o scrisoare tîrzie către Oscar Lemnaru, Barbu propunea înființarea unui club Edgar Poe, încheind cu formula : „Salut în Edgar Poe !"

Romantismul de cunoaștere european, „marele romantism", reprezintă, prin explorarea miturilor originare (și a magiei), o reîntoarcere la Poesis. Doar romanticii tind la o altă reevaluare, transcendentă a lumii. Clasicii nu simt fiorii ce vin „de dincolo", fiind, în esență, a-lirici. Prin acel suflu inspirat, prin care retopește misterele originare, Ion Barbu aderă esențial la romantism. Inspirația, cum spune el însuși, „restituie științei caracterul sacru." Formația matematică și aspirația permanentă după Elada clasică vor să tempereze, în cazul poetului Ion Barbu, fondul său interior, fundamental romantic. Forma neoclasică înseamnă la el o potolire a dionisiacului. Și geometria, ca și perfecțiunea augustă a versului, sînt modalități de înfringere a fondului originar. Prin înfiorarea tragică în fața imanentului *(Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnișoara Hus)* și prin încercările repetate de captare a visului novalisian, Ion Barbu este un *poet de viziune,* în tiparele originare croite de marele romantism. Romantismul gnomic însă nu e incompatibil cu *viziunea* neoplatonică. Visul romantic se corelează la Barbu cu extaza orfică, deși Elada clasică nu se confundă cu Grecia misterelor. Clasicismul se leagă mai mult de o modalitate categorială, care devine pentru poet un *stil* universal, înțeles în convenția sa de normă creatoare ideală. Într-o entitate neantinomică, însă, Grecia conține cele două coordonate pe care, le-a numit Nietzsche principalele repere ale dualismului romantic. Astfel are loc sinteza elenică și convertirea *romantică* a acesteia.

4. HERMETISM ȘI OBSCURITATE

Cînd stă poetul sub semnul lui Hermes Trismegistul, și cînd este doar „obscur", iată încă o chestiune nelămurită în cazul lui Barbu. *Hermetismul* (și nu ermetismul) ca și *obscuritatea* sînt realități ale poeziei, deloc peiorative, și a le confunda ar fi o eroare. Ele trebuie puse în legătură cu noțiunea de *deschidere a operei* poetice, introdusă mai explicit în teoria esteticii de un Umberto Eco (*Opera aperta,* Bompiani, 1962, Milano). Este semnificativ că termenul de hermetism a fost în general ocolit în referințele la poezia modernă (cu excepția italienilor — l'ermetismo), folosindu-se mai des termenul francez *obscurité.* O sferă ontologică strictă implică poetica hermetică (cu o valoare aproape univocă), pe cînd obscuritatea lirismului modern prin *deschiderea indefinită* refuză fixarea ontologică, lăsînd liberă ambiguitatea.

Dar pentru a vorbi de hermetism, să vedem mai întîi cine a fost Hermes. Sub numele de Hermes Trismegist, neoplatonicienii îl indicau de fapt pe zeul inițiator al egiptenilor numit Thot (Dhoutal), care deținea secretele Creației, ale cuvîntului, ale științei și artei. Mai tîrziu, prin Hermes s-a consacrat deci emblema Zeului revelator. Misterul vieții ca și al morții erau conservate de Hermes. Prin *„hermetism"* s-a înțeles de atunci o învățătură *ascunsă* despre lume și existență, iar *hermetic* a fost numit tot ceea ce nu se destăinuie direct, necesitînd o inițiere. Hermetismul apare ca o învățătură *impersonală,* decurgînd dintr-o viziune aparte, — criptică — iar, a spune despre un text că este *hermetic* înseamnă că acesta semnifică o altă ordine a lumii prin figurare simbolică. Din punct de vedere strict „conținutistic", hermetismul tinde mai mult spre *simbolurile originare* (de aici tonul oracular, orfic), în timp ce lirica deschisă folosește în mod deliberat semne din care se pot extrage mesaje neunivoce. Hermetismul pune accent deci pe *univocitatea mesajului,* și receptivitatea publicului trebuie să fie pregătită, în consecință, pentru asemenea comunicare. *Opera poetică deschisă,* „obscură", urmărește în schimb o transmisie polivalentă, prin *plurivocitatea* de

mesaje ce decurge din *polisemia* limbajului, la liberul arbitru al receptorului. Mesajul hermetic univoc cere o instruire spre a se divulga, găsirea unui sens de la care pornește poetul, pe cînd *obscuritatea* poeticelor moderne se lasă interpretată ad infinitum. În „Note pentru o mărturisire literară", I. Barbu lasă să fie dedusă plurivocitatea mesajului operei prin posibilitatea deschisă a interpretărilor : „Dacă o poezie admite o explicație, rațional admite atunci o infinitate. O exegeză nu poate fi deci în nici un caz absolută... Un poet prevăzut cu oarecare matematici poate da nu una, nu două, ci un mare număr de explicații unei poezii mai ascunse." Hermetismul admite o singură soluție, sau cîteva (însă în consensul inițierii), pe cînd obscuritatea figurează întreaga pluritate a interpretărilor neantinomice. Hermetismul ar fi deci *deschis cu univocitate,* iar obscuritatea *închisă prin pluritatea polifonică.* În esență, însă, hermetismul este închis în planul cunoașterii, iar *obscuritatea* este *deschisă* prin acceptarea *indeterminării.* Mai exact : în hermetismul poetic, *mesajul* autorului este fundamental (și acesta trebuie descoperit), iar în lirica modernă *deschisă,* polivalența mesajelor aparține invenției interpreților care înțeleg diferențiat limbajul poetic (ceea ce descoperă imaginația interpretului este adesea mai important decît ceea ce ar fi vrut să spună autorul !). De altfel, convenția *operei deschise* are la bază tocmai această colaborare infinită dintre autor și consumator. Obscuritatea poeziei moderne vine deci din relativitatea voluntară CUPRINSĂ în *polisemia* limbajului. Hermetismul poetic e extrem de restrins, pe cînd obscuritatea caracterizează esențial lirismul modern. Confuzia este deci aceasta : *se înțelege de obicei prin hermetism același lucru cu obscuritatea deliberată, dedusă din caracterul deschis al liricii moderne.* Obscuritatea derivă de cele mai multe ori din expresia poetică, fiind în esență o chestiune de limbaj ; limbajul e, în general, obscur ilustrînd solipsismul poetului modern. Prin simburele său esențial ontologic, hermetismul este mai puțin personalizat, tinzînd spre impersonalitatea mitului. Acesta, ca și mitul, pune pe individ în starea de a se confrunta în mod mediat cu *firea.* Sim-

bolurile mitice au un caracter univoc ; chiar dacă pot fi interpretate în moduri variate nu-și pierd univocitatea, întrucît posibilitățile de interpretare sînt prestabilite. Ca și limbajul emblematic, hermetismul presupune o viziune specială asupra lumii și a ordinii în univers. Această ordine este una determinată în mod absolut. În *Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunțile necesare* etc, Ion Barbu e un hermetic. Romantismul de cunoaștere se apropie mai mult de hermetism, negînd obscuritatea „operei deschise". Parabola romantică și vagul simbolist deschid opera poetică spre o pluritate de înțelesuri. Sugerînd o multitudine de sensuri, opera devine ambiguă și admite aportul creator al interpretului. Reinterpretarea operelor vechi de către moderni înseamnă deschiderea lor, adică acceptarea unei „obscurități" convenționale. Acum, capodoperele își așteaptă interpretul genial care să le *deschidă* fondul latent de semnificații și să le redea sensibilității moderne. Principiul fizicii cuantice schimbă configurația universului, cel puțin din punct de vedere metodologic. Legile absolute (cauză-efect etc.) nu mai au aceeași valoare. Structura „dată" a universului este zdruncinată profund. Devine posibilă acum o nouă imagine a lumii ce trebuie recuperată și în planul estetic.

Nedeterminarea, probabilitatea infinită devin legile noii viziuni asupra universului. În acest context, hermetismul apare naiv, deși din acesta derivă *poesis*-ul adevărat. Noi metodologii de cunoaștere (ce admit complementaritatea nesfîrșită) vor atrage după sine apariția unor poetici noi. O nouă relație se stabilește între *fenomen* și *noumen,* bazată pe deschiderea indeterminată. Einstein revoluționează ordinea universului cunoscut, prin legea relativității. Structura poeticelor va fi dinamică, deschisă, și deci plurivocă, antrenînd colaborarea permanentă a consumatorului de artă, devenit interpret. După ce s-a trecut la real și apoi la abstract, se face saltul de la abstract la *posibil,* în concordanță cu noile metodologii științifice. Astfel Barbu, realizînd legătura veche-nouă a poeziei cu geometria, va teoretiza această analogie : „Oricît ar părea de contradictorii acești doi termeni (poezia și geometria — n.n.) la prima vedere,

există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întîlnește cu poezia. Sîntem contemporanii lui Einstein, care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem și noi (vezi sincronismul d-lui E. Lovinescu) concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență." Simultan cu noua percepție a universului, Ion Barbu propune inventarea unor noi *scheme* imaginare, *conjugînd știința cu arta*. Noutatea viziunii sale, esențială prin raportarea la contemporanii săi, era clasică prin valoarea absolută în planul cunoașterii. Am văzut însă cum poetul încerca mereu altoirea fertilă între știință și artă. La Barbu nu se poate vorbi de o dispersie infinită a mesajului, presupusă în *opera deschisă* despre care ne vorbește Eco. Contrar axiomatizării, înțeleasă în sensul de formalism, în poetică Ion Barbu este *închis*. Deci, pe de o parte, Ion Barbu este un poet hermetic în sensul fundamental, iar pe de alta, el admite, din punct de vedere formal mai multe posibilități de abordare. (8). Obscuritatea sa, în direcția *operei* deschise, vine în primul rînd din profunzime și, numai în mod secundar, din limbaj, prin folosirea expresiei *sintetice*. Încercînd o apropiere cu preocupările sale matematice, se poate spune că închiderea poetului se subordonează concepției *concentrării* — ca artă a Teoremei — mai mult în sensul hermetismului de compunere al lui Gauss, decît pe linia formalistă a lui Hilbert. Dezideratul este dublu : prin fondul de idei, lirismul barbian este univoc, iar expresia acestui lirism este atît de sintetică, încît poate fi considerată drept obscură. Poleirea versurilor și eliminarea prisosurilor vor să ilustreze același ideal clasic „maximum de gînd în minimum de expresie", sau „un minim de formule oarbe unit cu maxim de idei vizionare" (9). Evident că astfel, dacă poate fi vorba să ne pronunțăm definitiv, în cazul lui Barbu, ca și al lui Rimbaud, nu poate fi decît „un singur hermetism : acel copleșitor curent de gînduri și de emoții orfice" (10). Descifrarea acestui hermetism real este posibilă prin efortul de instruire. *Este necesară, însă, găsirea unei căi de acces care să limpezească sensul acestui li-*

rism. Folosirea simultană a mai multora, fără o *direcție* clară, poate să-l ascundă definitiv. De aici încolo, abia, poate intra în funcție intuiția profană. Numai cu aceasta, însă, poezia lui Barbu rămîne la fel de enigmatică precum Sfinxul mut de la porțile Pustiei.

5. OBIECTUL POEZIEI

Conform noului umanism, creația presupune percepția obiectului dat în mod real, și prelungirea acestuia în plăsmuiri posibile. Între extremele tendințelor de viață se interpun praguri de trecere „perfect dense" — loc primordial de unde se pot ivi universuri felurite, cosmosuri întregi și probabile ce așteaptă doar gestul creator pentru a le nunti. Trecerea în zonele înalte ale artei, prin simplu meșteșug (de „olar"), deci fără inspirație, numai a principiilor empirice de viață opuse, „e vis necontrolat de crepuscul de ev". Pentru „prefacere — construcție în economie după o finalitate" — trebuie o anumită aptitudine rapsodică, sumă de rituri și formule aedice.

Lirismul lui Ion Barbu e vis dur răsfrînt în concept. Poarta de intrare în asemenea ținut omogen este restrictivă ca un oracol. Cei care încearcă temerara aventură prin mijloace inadecvate se întorc adesea mai goi decît intraseră. Căci în zona ideilor împietrite pe valurile unei cîmpii eleate se ajunge tîrziu, cînd zgura titaniană a zbuciumului interior a curs în apa limpede a contemplației pure, ștergîndu-se. E necesară o prealabilă inițiere. Ce rămîne e sens adînc și metaforă esoterică. Pe drumurile poliedrale ale Greciei apolinice trec inițiații îngînîndu-și litaniile și corul lor rotunjește pietrele în statuia lui Pygmalion. Într-un chenar rotund și redundant, săgeata „triunghiului" indică posibilitățile gnoseologice. În acest „topos atopos", liniile incifrate ale geometriei de la Alexandria taie contururi dense după o finalitate voluntară. Căci am depășit „inconsistența" platonică a creației poetice. Pentru Platon, poetul era un damnat la o revelare din afară a misterului. O forță demonică se manifestă în insul creator, făcîndu-l să atingă starea delirului poe-

tic. Nimic voluntar în această întreprindere de creație. Zeul ascuns se dezvăluie malefic și fragmentar. De aceea, poetul este un inspirat, un nebun care nu poate să se salveze decît în actul revelatoriu (deci este un pseudo-creator). El este inconștient de potențele sale oraculare (creație involuntară), fiind în realitate un ins comun. „Nebunia" de care e cuprins nu poate să și-o verifice rațional. „Butadele" poetului sînt astfel texte enigmatice care nu-i aparțin. Transa obscură în care coboară acesta este vis haotic, căci, trezindu-se la realitate, va uita înzestrarea sa ciudată. Opera poetică de acest tip va fi incongruentă, (ca efect al spontaneității), fără să dovedească o finalitate conceptuală. Nu la fel este visul controlat în care invită Barbu pe modernul Preot al Poeziei. Visul de care a fost vizitat el însuși : pe tărîmul sigilat al poeziei, extaza trebuie să încununeze starea de geometrie. Pe colinele gnosice dăurește sfincși gestul inspirat (extaza). Despre operația „algebrică" a poeziei, vorbiseră deja Novalis și Poe. Geometria conduce la o „perfecțiune poliedrală" (în poezie), de aici necesitatea construcției după o strictă finalitate. Construcția este operă deliberată, devenirea în act a unei scheme conceptuale. Geometrul Dan Barbilian, ca și poetul Ion Barbu sînt exprimați perfect în acest enunț : „construcția — această finalitate și economie" („Pro domo", în „Ideea europeană", 1 dec. 1927). Fapta creatoare organizează haosul originar în conformitate cu o *schemă,* cu un *model,* aceasta neconfundîndu-se cu „perpetuarea". Una ține de zonele înalte ale *conștiinței,* cealaltă se conduce după instinctul speței. Solitudinea și deliberarea rece, numai, duc la creație. În creație insul se manifestă demiurgic și nu procreativ. Într-un plan mai înalt estetic, procreația este negată prin fapta creatoare. Procreația presupune un instinct gregar, pe cînd actul creator se face conform unei economii cerebrale. Construcția intelectuală dezvăluie șansa ridicării în spirit a omului, eternizarea sa. Biologic, insul se repetă, pe cînd spiritual se continuă. Haosul originar dionisiac, care foiește în spiritul nostru, trebuie potolit din două motive : o dată fiindcă dionisiacul se circumscrie unei negații debordante, datorată instinctelor primare și apoi fiindcă opera adevărată are a urmări

liniștea apolinică, suficientă sieși, sintetizatoare și individualizantă în același timp. Dionisiacul e un vis orb ce animă individualul cosmic. Din apele tulburi ale acestuia pot ieși monștri pe care rațiunea nu-i acceptă, după Platon. De aceea, poeții sînt ființe nefolositoare Cetății. La Ion Barbu visul dionisiac se schimbă în „joc inspirat" prin „operații dificile de eliminare a tot ce este accesoriu". Dar, cum nici în geometrie nu se poate fără „starea de grație", aplicîndu-ne la tărîmul liric, aceasta e unicul semn de la care trebuie pornit. Starea de grație îl ajută pe poet să intuiască germenii originari ai existenței, să-i pipăie și să-i posede. În felul acesta, poezia e un act inspirat. Dar gestul demiurgic prim poate fi negat întrucît poetul poate concura pe marele creator. Pătrunzînd în esența criptică (metafizică) a lumilor, el devine un inițiat ce îndrăznește a plămădi noi tipare. Pentru Barbu, comunicarea acestor noi lumi („imagini posibile ale universului") se face prin intermediul limbajului poetic care nu diferă în absolut de teorema augustă a geometriei. Ca și la Novalis, limbajul poetic dă naștere unor legi noi, autonome ; „e ca și cu formulele matematice ; ele compun o lume pentru sine, se joacă numai cu ele însele". O anume magie a cuvîntului, cunoscută de poeți ca Novalis, Poe, Rimbaud, Mallarmé, îi dă puteri de geneză, apropiindu-l de virtuțile logosului originar. Prin limbaj se poate proceda la demontarea realității date și la recompunerea ei pe baza posibilităților creatoare ale imaginației. Poetul face „operație magică" și actul său e versetul orfic, revelat prin sugestie obscură. El desface realitatea în falii și o reconstituie după legi noi. Dar „irealitatea" aceasta nu se confundă cu „vagul simbolist", fiindcă trece dincolo de zona contururilor și a penumbrei. Este vorba de o „infrarealitate" — „punct critic" unde pot lua naștere universuri felurite, cosmosuri întregi și probabile. Prin orfism, poetul pătrunde în structura profundă a lumii, zăbovind în zona virginală a preexistențelor. Care va fi deci obiectul operației poetice ? *„Increatul cosmic,* adică existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile. Alegîndu-și ca domeniu al operațiilor poetice *punctele critice ale unei naturi întregite prin adaosul unor existențe ideale",* Ion Barbu explorează interregnu-

rile, zonele limitrofe, alveolare. În aerul rarefiat al unui lirism absolut, „delectînd cu viziuni paradisiace", n-are ce caută „concurența încă darwiniană, a formulelor individuale". Viziunile geometrice propuse nu sînt, de fapt, decît „existențe substanțial indefinite : ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale". Esențială rămîne viziunea globală, opera de artă fiind „concepută ca efort de integrare". Căci o poezie cu obiect „creează necesar o Fizică sau o Retorică (același lucru) forme închegate față de viața spiritului". Orfismul perpetuează o inițiere punînd un adevăr peste altul, ca o voce străină de individuație, impersonală. Existențele indefinite, văzute ca perfecțiuni poliedrale, presupun o specială viziune stilistică. Ele sînt *praguri potențiale* („punctele critice" ale existenței) din care se poate porni „făcutul" ; dar acest „făcut" este negat continuu, fiindcă, odată înfăptuit, își pierde virginitatea spirituală, devenind tern. Numai Visul adevărat, deosebit de imaginea placată a suprarealiștilor, poate nutri și păstra o asemenea stare. Barbu depășește, în acest sens, toate încercările lirismului modern de a escalada imposibilul, neantul. După Novalis, Poe, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, experiența barbiană se așează într-un punct-limită, de unde procesul devine ireversibil. Propensiunea poetului își găsește un punct de sprijin pe care acești iluștri înaintași îl căutaseră fără a-l afla. Ei nu trecuseră nici unul (decît în mică măsură) dincolo de negație. Vizînd transcendența goală sau însăși neantul, „puriștii" îndepărtaseră orice urmă a realului din lirică, abandonîndu-se sterilității. Sugestia și limbajul magic dădeau un vis căznit, monstruos, ale cărui plăsmuiri dezumanizau, neducînd nicăieri. Experiența lor nu era integratoare, de aceea fragmentară, însemnînd în același timp o îndepărtare de „mumele" originare ale poeziei (care zăceau în somn adînc și-n vis greu). Poate că cel care s-a apropiat cel mai mult de experiența-limită a fost Mallarmé, dar și acesta, resemnat în fața „hazardului" pur, nu s-a aventurat dincolo de limbajul însuși. Expresia mallarméeană rămîne adesea pură expresie lingvistică, fără a deveni logos, inițiere orfică. Locul esențelor rămîne un semn de

cucerit. De acest pol, singur Barbu s-a apropiat conștient și definitiv. Dacă abstracțiunea încerca să înăbușe „sufletul" liric încă de la E. A. Poe, purificarea la care se ajunge ulterior nu reprezintă încă domeniul restrictiv al lirismului. Căci poezia *refuză* totuși o cerebralizare totală. Acolo unde inspirația se întîlnește în mod enigmatic cu rigoarea geometrică a intelectului se poate regăsi adevărata „lumină a visului". Aceasta depășește suprarealismul ca inadecvat și se oprește în acea zonă trează a conștiinței extaziate, în „infrarealitate" cînd delirul (Rimbaud) poate fi geometrizat. De aici revenirea la Pindar, încercare mereu reluată de către Ion Barbu. Viziunea esenței extatice a lumii se refuză. Orice încercare rămîne, prin ea însăși, revelatoare. Tărîmul acesta obscur nu admite prea mari exteriorizări (trădări). Pentru a poposi în visul treaz romantic (dar nu romantizat), îți trebuiesc, după Ion Barbu, uneltele geometrului. Plăsmuirile visului se pot capta cu ajutorul inspirației controlate. Prin abstragerea treptată se poate deduce zona, dar nu e posibilă stăpînirea ei decît prin orgoliu. Acesta a fost Poe, cel mai profund romantic, după cum se relevă din textul pararfază *Veghea lui Roderick Uscher*. Pentru a putea fi numit un „metodician al delirului", Rimbaud a fost nevoit să se refugieze în *tăcere* tot restul existenței sale, după faza iluminării". Dezvăluind științific *visul* (cunoașterea esențială), actul poetic devenea corolar al creației absolute și, prin compensație, era necesar refugiul în neantul material. La fel, Ion Barbu, aflat pe ultima treaptă a visului, s-a reîntors la geometrie, de unde a și pornit spre cucerirea poeziei. Evoluția sa demonstrează, prin sinusoida înaltă ce o constituie poezia ca operație în sine, că aceasta ar fi punctul de maximă al geometriei. Visul rîvnit este unul adînc muzical. După revelarea „Poesis"-ului, geometrul-poet se reîntoarce către abstracțiunea goală. Căci, jocul reminiscențelor a fost împietrit în cunoașterea poetică. De aceea, singura șansă creatoare, demonstrată de Barbu, este reînnobilarea lirei aedice, întoarcerea la idealul orfic de poezie. „Modernismul" lui Ion Barbu, independent de „școli" poetice, reînnoadă cu oda pindarică : *poetul inspirat dezvăluind oracular*

formele arhetipale ale universului. Astfel, numai prin prelungirea geometriei, gestul inspirat aduce laude (libații spiritualizate) bucuriei de *a fi*. Ce se dezvăluie sînt adevărurile pure, încifrate în postulate arhaice precum cinturile esoterice ale lui Orfeu. Punînd, adevăr peste adevăr, se ajunge la viziunea arhitectonică a unor universuri probabile. Limbajul încifrat dă amprenta personalității anonime a vizionarului. Vizionarul, asemeni lui Orfeu, se exteriorizează (oficiază) conform unor rigori clare. Formele auguste ale versului sînt „controlate" de răsunetul lirei. Poezia nu se mai petrece într-un neant sterilizant, ci devine cunoaștere adevărată. Astfel, ea se întoarce spre funcțiunea originară. Aici Parmenide și Platon sînt marii poeți. Tiparele eline ale lirismului sînt reversibile spre cel mai exacerbat modernism : „recîștigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe".

Elenismul poate fi luat ca un punct ideal al lirismului modern. Supunerea la obiect a geometrului, conjugată cu extaza orfică, duc la o poezie neoclasicistă altoită pe cel mai înalt contrafort al modernismului. Hermetismul poetului Ion Barbu ni se pare cu necesitate normal pentru evoluția lirismului după începutul secolului al XX-lea și restricția de receptare poate fi infinită în timp. Căci opera sa remarcabilă trebuie relevată și integrată marelui lirism european. (Lipsa traducerilor de orice fel l-a făcut pe un distins poetician ca Hugo Friedrich să nu-l includă la locul ce i se cuvenea în excelenta carte *Die Struktur der modernen Lyrik* — 1956).

O sinteză perfectă a ceea ce constituie actul poetic, o dă Ion Barbu în textul-parafrază *Veghea lui Roderick Usher*. Calea poetică, trasată aici, devine o „introducere la cunoașterea extatică a lumii sensibile, un fel de trecere la limita investigării exacte". Usherul, cel „care cunoștea neîmpărțit ființa îndelung provocată a Poeziei", stabilește „științific" o reprezentare nouă, „cosmogonică", a universului. Pentru aceasta trebuie să se reîntoarcă la *Viziune,* adică să redobîndească prin extază „alfabetul alveolar", reminiscențele pierdute ale stării poetice. Captarea unei imagini originare nu e posibilă decît prin

abandonarea completă a contingentului. Această poetică, pornind temerar de la metodele științei moderne, se întoarce paradoxal către concepția anticilor. În artă, progresul se dovedește revolut. Este în fond legea *numărului de aur*. Poetul geometru, exact dar și extatic, conservă inconștient, o viziune pitagoreică primordială. Pe aceasta va încerca mereu să o transpună în materie sensibilă. Dar întrebarea finală cu care rămînem este în ce măsură *metoda* poetică, teoretizată conștient, va fi confirmată de realizarea în sine ? Nu cumva imanența creației scapă oricărei metodologii ? Atunci toată teoria poetului s-ar dovedi o splendidă gratuitate. Și oare marea Operă nu trebuie să fie gratuită în Absolut ?

Regîndirea operei literare a lui Ion Barbu trebuie să pornească cu necesitate de la poetica sa. Ea constituie cel mai sigur itinerar pe care a vrut să meargă poetul. Geniul lui Ion Barbu era unul intuitiv (ca la oricare mare poet), de aici posibilitatea contrazicerilor. Întrebarea *teoretică* asupra posibilităților lirismului, la care și-a propus să răspundă poetul, e dintotdeauna fără un răspuns definitiv. În fond, *conceptul poetic* al lui Ion Barbu pune în discuție însuși *rostul poeziei,* de aici derivînd stringenta actualitate a problemelor abordate. Astfel, el ne face să ne întrebăm mereu despre *acele principii mai generale sau mai particulare care întemeiază și justifică actul poetic*. Vom vedea, mai tîrziu, cum Ion Barbu a știut, în practică, dincolo de teoria savantă, să conjuge în mod fericit geometria (înțeleasă ca o conciziune a stilului) cu poezia, afirmîndu-se ca un „arhitect" al viziunilor concentrate și edificatoare. Astfel, într-o concepție mai largă, matematica, dacă e bine înțeleasă, *devine poezia absolută,* căpătînd un Psyche. Într-o literatură ca a noastră, mai puțin speculativă, ideile despre poezie ale lui Ion Barbu reprezintă semnul înalt al unei conștiințe creatoare faustice. Chiar dacă nu sîntem de acord cu ele, trebuie să le asimilăm spre a ne explica mai exact avatarurile poeziei românești moderne.

1. La cronica literară a lui Șerban Cioculescu din „Adevărul" (an. XLIV, nr. 14. 122, 5 ianuarie 1930), în general aluzivă fără rigoare, și generalizatoare fără discernere, Ion Barbu dă o replică rampantă, readucînd lucrurile în punctul inițial. Adevărurile exprimate atunci sînt astăzi la fel de actuale. Răspunsul poetului la cronica lui Șerban Cioculescu apare tot la rubrica „cronicii literare" sub titlul „Două răspunsuri", în „Adevărul", an XLIV, nr. 14. 137, 24 ianuarie 1930. Iată-l :

„Foiletonul dumitale din *Adevărul* cuprinde observații și obiecțiuni cu privire la volumul meu de poezii *Joc secund*. Între alte lucruri — aspre sau indulgente asupra cărora nu aș putea, o singură dată, avea ceva de zis, rîndurile ce-ai fost așa de bun să-mi dedici, conțin mi se pare o eroare. E înglobarea mea în școala de la *Gîndirea*, reprezentată după dumneata de d-nii Blaga, Pillat și Maniu. Știi marea idee ce-mi fac, și pe drept cuvînt, de poezia legendară și tristă a lui Blaga. De asemenea poezia lui Pillat mă încîntă prin incontestabila ei bogăție și veracitate. Adevărat că în ceea ce privește scrisul d-lui Maniu, sunt mereu la părerea pe care am înregistrat-o în articolul meu din *Ideea Europeană* despre poezia d-lui Arghezi. În orice caz, poeții citați întrunesc în absoluta lor majoritate, sufragiile-mi și nu aș avea nimic de zis împotriva apropierii ce vrei să stabilești, dacă n-ar fi arbitrarul ei. De altfel demonstrația Dumitale nu rezistă unei cercetări în mai de aproape. De la o statistică verbală, de la constatarea cîtorva *onctuozități :* speranță,

har, mir și altele, conchizi la o *poezie ortodoxă*, care nu poate fi în nici un caz, ceea ce am făcut sau am vrut să fac eu.

Un raționament prin absurd te va convinge de nelegitimitatea unei astfel de judecăți : Shakespeare e plin de *miniștri ai grației*, de *îngeri*, de *mesagii*, de *suflete sfinte*. Ce vom face atunci ? Îl vom trece pe coperta *Gîndirii* între Șirato și Sandu Tudor. Dar și cronologia literară (*Indexul cronologic* de la urma volumului) descurajează stăruința d-tale în a mă adjoncționa grupului *Gîndirea*. Poezia *Izbăvita ardere* unde se găsește acel *mir* e publicată întîiu sub titlul *După* în *Contimporanul* din 1925. La acea dată ortodoxia *Gîndirii* nu luase corp. *Gîndirea* era tradiționalistă, iar Sandu Tudor, poetul ilustrație al *Gîndirii*, scria pe atunci la *Contimporanul* poezii barbare în metru popular, cu refrenuri irațională : Urgun-Colgun-Casso-Gal ; sau poezii balcanice cu turci din Ada-Kale. Renunță deci la zadarnicile categorisiri. Mi-ar fi părut bine, în ceea ce mă privește, ca Dumneata, cel puțin, să nu vezi lucrurile sub specia școlilor literare.

Rămîne celălalt proces între noi doi : intelectualismul integral. Ești liber acolo să-mi aplici rigorile care le vrei. Mie mi se pare însă că spiritul prins în el însuși : *actul de narcisism* ne înfățișează o realitate mult mai liberă și mai neprevăzută decît penibila piramidă de silogisme în care se rezolvă de cele mai multe ori, intelectul pur. După aceste explicații, cumpăna judecății Dumitale se va împăca, sper, **în ceea ce mă privește,** cu orizontala permanentă a apelor".

În același spațiu al „cronicii literare", Șerban Cioculescu aduce evaziv unele explicații, formulînd ceea ce s-ar putea numi un răspuns. La problemele de principiu pe care i le ridică Ion Barbu, criticul nu găsește replici propriu-zise, spunînd printre altele : „Prin tehnica sa lucidă îl considerăm dimpotrivă, mai intelectualist decît s-ar crede. Un intelectualist fără voie ? Desigur, ca artist, eliptic și voluntar, abscons și potențat, d-l Barbu e deplin intelectualist. Operația sa artistică e pur cerebrală, riguroasă și controlată. *Poezie fără hazard și Inspirație*. Calculată ca operațiile matematice. Pe un plan

diferit, al sensibilului, quasi-științifică. Admirația noastră merge așadar către arta intelectualistă a d-lui Ion Barbu, chiar dacă, pentru moment, se întoarce în contra intelectului, slujind idolilor întunericului și misterului, care, între noi fie zis, nu există" (s.n.) Chiar așa, s-ar părea, numai că, deși vorbind cam despre aceleași lucruri, Șerban Cioculescu parcă înțelege altceva. Ion Barbu vrea să spună că elementele quasi-religioase din poezia sa au o funcție poetică eternă (întîlnite fiind și în Shakespeare care nu era *gîndirist*), iar actul de narcisism mai înseamnă *intuiție liberă* (adică și *Inspirație*), altceva decît silogistica intelectului pur. Șerban Cioculescu, ca și cînd n-ar fi citit textul lui Ion Barbu, înțelege, după cum se vede, tot ceea ce vrea el. Capriciul intelectualului pur !

În aceeași ordine, mai reamintim atitudinea lui Ion Barbu față de exegeza lui Tudor Vianu din 1935, aproape jignitoare prin explicațiile elementare date exegetului. Dar despre aceasta vom reveni la capitolul legat de *polemici*.

2. Despre „starea de geometrie", vorbește Dan Barbilian și în legătură cu modernul matematician *David Hilbert* în paginile memorabile ce i le închină în revista „Numerus" (1943), cu ocazia morții acestuia. „În privința aceasta, credem că Hilbert înfățișează un tip matematic de decadență, de subtil sfîrșit de cultură. Fondul lucrurilor îi este aproape indiferent, mai ales din momentul cînd se eliberează din influența prieteniilor sale matematice și se lasă în voia propriei genialități. Ceea ce Hilbert caută în matematici e dificultatea și învingerea ei, *pentru a crea într-însul acea beție specială, castă și înlănțuitoare ca un opium : starea de geometrie*." Într-un fel starea aceasta de *decadență* e caracteristică și grecilor. Ca produs ultim al căutărilor moderne, Hilbert, prin rafinarea matematicilor, reface din nou beția geometrică a grecilor. Nici nu s-ar putea ceva mai mult. *Starea de geometrie* este indispensabilă și poetului.

3. Tot textul intitulat „Formația matematică", întîlnim opoziția Ion Ghica—Vasile Alecsandri, ilustrînd importanța spiritului geometric pentru *scriitura* deosebită

a celor doi : „Iată două spirite în condițiuni comparabile. Aparțin aceleiași lumi, au aceleași credințe politice, au trăit aceleași evenimente, la Paris au fost în același timp. Cît de vacuu, cît de sălciu e însă unul, poetul junei Rodica, și cît de cuprinzător, de instructiv, de înlănțuitor e beiul de Samos ! Alecsandri nu știe să vadă, să prindă originalitatea unui moment. Vai, nu știe nici chiar să scrie ! Limba limfatică și emfatică a acestor scrisori nu e deloc a unui «rege al poeziei» (cu toate că, slavă Domnului, exercițiul literar nu-i lipsea), ci a unui bonjurist oarecare. Pe cînd Ion Ghica e un clasic al prozei noastre. Nu e desigur o întîmplare, că unul nu avea decît cultură literară (și aceea improvizată), pe cînd Ghica audiase cursuri de analiză la Școala politehnică, urmase școala de mine și, se pare, emulase cu Délaunay, cunoscutul astronom, la examenele de calcul infinitezimal și integral. Se știe, de altfel, că la Academia Mihăileană din Iași, a fost profesor de matematice." Într-un cuvînt, unul posedă rigoarea cuvîntului scris (Ghica), celălalt se lăbărțează sălciu, pînă să reușească să se exprime (Alecsandri). Ar fi diferența subînțeleasă între poziția sa și aceea a lui Tudor Arghezi, implicită polemicii din 1927.

4. În conferința „Jean Moréas (Jean Papadiamontopulos)", ținută în 1947 într-un salon literar, Ion Barbu identifică, la Edgar Poe, o operație poetică similară aceleia lui Cauchy : „Insistăm totuși : Poe nu se explică, sau se explică rău, cînd definește domeniul poeziei. Identificîndu-l cu întregul suflet — sinteză a înțelegerii, a sensibilității și a pasiunii — e departe de a proceda ca un purist, ca un abstractor adică.

Cu alte cuvinte, momentul Edgar Poe este marcat de preocupări metodologice și de o nevoie de rigoare tehnică, profund diferite de această căutare modernă a unui «catharsis liric». Soluția idealistă pe care o dă Poe problemei spațiului poetic, limitîndu-l într-un anume suflet total, ne apare astăzi naivă și provizorie. Simultan cu cel al lui Poe, e interesant să notăm un travaliu critic geamăn desfășurat de matematicieni... Augustin Cauchy, catolic și om de încredere al lui Carol al X-lea, a simțit mai întîi nevoia să reflecteze asupra «compoziției mate-

matice». A demonstrat, cu ajutorul proceselor convergente, definiția constructivă a existențelor analitice, și-a îmbogățit teoria funcțiilor cu cîteva raționamente canonice noi. Totuși la fel ca Poe, Cauchy rămîne străin de preocupările puriste. Nu concepe nevoia de a funda axiomatic și de a-și delimita domeniul disciplinei. Opera lui critică are în vedere condițiile metodologice ale raționamentului, rigoarea și eficacitatea algoritmelor. Poziția singulară a lui E. Poe printre poeți se datorește, credem, tocmai acestei facultăți de a-și apropia o problemă născîndă de critică generală, de-a o traduce în termeni de prozodie și de-a o rezolva în felul lui." Reformele matematice sînt simultane celor poetice.

5. Analogia o întîlnim tot în „Jean Moréas" : „Căci așa cum am spus, cu Hilbert se cuvine să-l comparăm pe Moréas. Ceea ce-l preocupă pe Hilbert este numărătoarea exhaustivă a ideilor generatoare a unei doctrine, din care aceasta decurge prin simplă dezvoltare logică. E o problemă de fundamentare autonomă, o problemă de purism. Pentru Moréas, matca oricărei poezii este lira : nu lira materială, ci o anumită atitudine rapsodică... Cu Hilbert geometria îl regăsește pe Euclid ; cu Moréas, poezia se întoarce la Alceu. Dar această revenire e întărită de toată forța exhaustivă a gîndirii moderne. Stanța lui Moréas devine emul al enunțului matematic. Se învestmîntă în aceeași frumusețe canonică datorită nu știu cărei celebrități sumare, unei arte mai general concepută — a teoremei. Emoția e mai profundă și agravată parcă de densitatea pe care i-o conferă o formă avară. Muzicalitatea ei devine acea arhitectonică sonoră despre care vorbea Nietzsche : contrarul vlăguitelor simfonii simboliste. Stanța devine o succesiune de intervale inteligibile, comensurabile : pure, într-un cuvînt." Moréas corespunde mai mult conceptului formal de poezie al lui Ion Barbu ; purificare de orice accesorii, pînă la claritatea *cucerită* a Teoremei. Poet de rafinament, Papadiamantopulos este totuși un minor în contextul marii poezii europene. Pentru Barbu e un bun argument într-o demonstrație, dar numai atît. „Deci, problema lui Poe : cercetarea adevăratului domeniu al poeziei, pe

care el a rezolvat-o prin adjoncțiune, Moréas o rezolvă prin excluziune. *Domeniul poeziei nu este sufletul integral, ci numai această zonă privilegiată, unde răsună actele lirei.* Este locul oricărei frumuseți inteligibile : înțelegerea pură, onoarea geometrilor" (s.n.).

6. În colecția particulară a lui D. Păcurariu, se află consemnată următoarea însemnare : „matematicianul Dan Barbilian=poetul Ion Barbu", luată de pe un manuscris de matematică în care un redactor corect vroia să înlăture expresiile quasiliterare. Refăcînd expresia inițială, Dan Barbilian a ținut să apese pe dubla sa identitate neantinomică.

7. „fragmentul dintr-o scrisoare" publicat în „Gazeta literară", an XIV, nr. 35, 31 august 1967, ne pune în fața unei mărturisiri extraordinare : „Pot ajunge la cunoașterea mîntuitoare *nu pe calea poeziei*, interzisă mie și alor mei, *dar pe calea rampantă a științei*, pentru care mă simt în adevăr făcut. Crede-mă. Numai matematicile mă fericesc. Poezia mă declasează, tocmai prin surclasarea pe care o încerc."

8. Tot în „Note pentru o mărutrisire literară", Ion Barbu explică ermetismul formal ca și pe cel real, prin procedarea treptată la reducția silogistică. Simplificarea prin asocierea cu raționamentul matematic ne demonstrează că Barbu înțelege natura obscurității aparente ca derivînd din sintaxa poetică : „Cum se face că o poezie, care nu e înșelăciune, poate fi sau poate părea ermetică ?

O primă cauză trebuie văzută în punctul de criză, în intersecția acestor două categorii : experiență și notație. Se poate foarte bine ca un șir de operații, de disociații mintale asupra evenimentelor tale sufletești să se găsească foarte bine consemnate într-o *permutare* a sintaxei (o permutare care, bineînțeles, nu contravine la păstrarea acelei permanențe, care este un anumit gen al limbei). Această înscriere a unei părți a evenimentului în chiar *specialitatea sintaxei* este suficient din punctul de vedere al enunțării lirice. *Orice comentare, în textul însuși al poeziei, ar fi o procedare școlară, oratorică, în orice caz antipoetică.* În matematice de exemplu, *fizionomia unei pagini ar fi sălbatecă și respingătoare, dacă s-ar stabili, în vederea unei*

clarități totale, încheieturile cele mai mici ale raționamentului. E adevărat însă că în matematice cheia se poate găsi oricînd, pe cale de *gnoză*, de analiză. *Cîștigarea sensului unei poezii ermetice e mai întîmplătoare"* (s.n.). Deci, enunțul matematic devine ermetic prin eliminarea unor operații auxiliare, subînțelese. Enunțul poetic admite și el anumite permutări de sintaxă, ce dau valoare unor evenimente sufletești : *Explicitarea* totală, și într-un caz și în altul, este exclusă, deși aflarea sensului univoc al poeziei hermetice ține de hazard. Însă mai există și alt hermetism : „O a doua cauză care ar legitima poezia ermetică este de natură mai misterioasă. Thomas de Quensey, mare moralist, visător și critic englez, observă undeva că *simbolurile viitoarelor noastre sentimente pot foarte bine preexista acestor stări și atunci ele rămîn, pentru conștiințele mai puțin devinatorii, ermetice"* (s.n.). Există, deci o *implicație esoterică* a cunoașterii, pe care o realizezi numai prin inițiere. Simbolurile originare, pierdute ca semnificație pentru unele conștiințe, devin hermetice. Ritualul de inițiere este necesar și cultul misterelor de la Abydos și Eleusis avea un caracter quasi-științific. Neexistînd o receptivitate reală, ca urmare a spiritului mediu al epocii, anumite lucruri exacte, cu valoare riguros științifică, își așteaptă alte durate de receptare, pentru a fi asimilate. Deci hermetismul formal nu se suprapune hermetismului propriu-zis. Unul admite o infinitate de semnificații, celălalt — numai una, și aceasta pe baza unei prealabile inițieri. Deci, Ion Barbu va conchide, referindu-se desigur și la sine : „E probabil că în vremea mult mai complexă în care trăim, în care *durate* felurite există alături, *conștiința unui poet să aibă neșansa să întîmpine conștiințele mai înapoiate ale contemporanilor,* fără ca cuvîntul înapoiat să aibă nimic peiorativ — conștiințe angajate în timpurile lor particulare. *Atunci se produce neînțelegerea"*. (s.n.). Situația poeziei barbiene este cuprinsă toată aici.

9. Așa explică Dan Barbilian hermetismul de redactare al lui Karl Friedrich Gauss („Gazeta Matematică", mai 1955) : „Am pomenit de ermetismul memoriilor lui Gauss, în genere, și al faimoasei secțiuni a cincea, în particular. El derivă dintr-o *anumită concepție a artei teoremei, pe care Gauss o vedea ca un text august, ca o inscripție,* al cărei laconism e însăși garanția durabilității ei. Redactarea îi lua un timp considerabil, nu prin poleirea frazelor, ceea ce ar fi fost o zădărnicie, dar prin munca de eliminare a prisosurilor, de organizare internă a ideilor, de captare a lor, la izvorul cel mai direct. Idealul său e clasic și a fost admirabil definit de Minkowsky (vorbind de Dirichlet) : «un minim de formule oarbe unit cu un maxim de idei vizionare». Astfel, Gauss n-a publicat decît o fracțiune din ceea ce a gîndit de-a lungul unei vieți întregi. Sigiliul său personal închipuie un poem cu nu mai puține roade, iar dedesubt cuvintele «Pauco sed matura»" (s.n.). Gauss ar fi corespunzător în planul matematicii, exact cu ceea ce reprezintă poetul hermetic Ion Barbu pentru poezia română. Din nou, vorbind despre alții, poetul se autodefinește.

10. Ermetismul esențial al lui Moréas (după părerea lui Ion Barbu) vine din accesul la misterele orfice : „Cîteodată, unii se plîng de ermetismul lui Moréas. Dacă nu e vorba de dificultățile ridicate de datele mitologice — pe care le pot rezolva dicționarele — nici de cele provocate de concentrarea extremă a strofelor, din care orice tranziție este izgonită, atunci nu poate fi vorba decît de un singur ermetism : *acel copleșitor curent de gînduri și de emoții orfice...* Succesiunea anotimpurilor, îmbucătățirea lui Dionysos în peisaj, misterul germinării sînt resimțite de Moréas într-un chip sacru : ca un adevărat inițiat, gîfîind pe drumul care-ajunge de la Cefis la Eleusis. Această miere atică, atît de nouă, pe care-o aduce poeziei franceze, e mai degrabă spicul triptolemic : propria cunoaștere a unei Grecii mai profunde, pe care numai geniul lui Nietzsche ar fi știut s-o presimtă" (s.n.). („Jean Moréas" — „Viața Românească", anul XVIII, nr. 5, mai 1965). Deci iată-l pe Barbu confirmînd ideea că prin coordonata dionisiacă a spiritualității grecești, Nietzsche descoperea orfismul, misterele (într-un cuvînt *romantismul).* Acest gen de romantism devine *hermetismul esențial,* cum am mai spus.